

2158-K-82-10.





SIGNAL № 18

1998.

INTERNACIONALNA REVUIJA
ZA SIGNALISTIČKA ISTRAŽIVANJA

INTERNATIONAL REVIEW
FOR SIGNALIST RESEARCH

DOBRINJSKA 3
11000 BEOGRAD
YUGOSLAVIA

E-Mail
Olorin @ Eunet. Yu

Objavljivanje ovog broja SIGNALA
pomoglo je SAVEZNO MINISTARSTVO
ZA NAUKU, TEHNOLOGIJU I RAZVOJ

ČASOPIS UREĐUJE
REDAKCIJSKI KOLEGIJUM

GLAVNI I ODGOVORNI UREDNIK:
EDITOR:
MIROLJUB TODOROVIĆ

DESIGN I ZNAK SIGNALA:
M. T. VID

ŠTAMPA:
PRINTED BY:
FOTO FUTURA
BEOGRAD

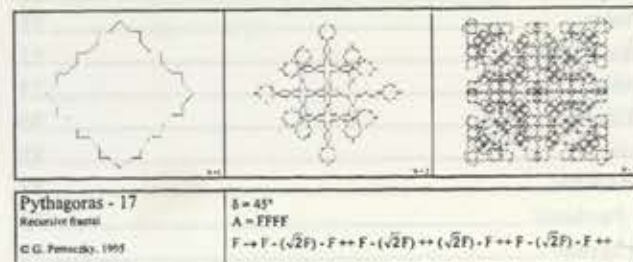
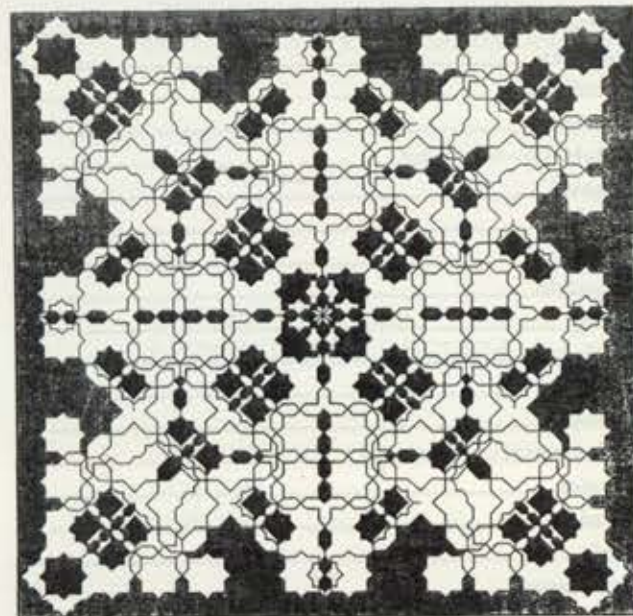
SADRŽAJ

Clemente Padin	2
Géza Perneczky	2
Jean Francois Bory	3
Leonid Aronzon	5
Willy R. Melnikov-Starqvist	6
Živan Živković	6
Serge Segay	7
Svetislav Brković	7
Adriano Spatola	8
Bob Cobbing	16
Heimrad Bäcker	16
Dmitry Avaliany	17
Naboru Izumi	17
Miroljub Todorović	18
Pierre Garnier	18
Pierre Garnier	19
A. de Araujo	20
Sergey Grishounov	20
Bill Michell	21
Irving Weiss	21
Dr Draško Redep	22
Luka Prošić	23
Andrej Tišma	30
Ilija Bakić	32
Vasilije Radikić	37
Millivoje Pavlović	38
Miodrag Mrkić	39
Géza Perneczky	45
Siniša Ristić	47
Dušan Vidaković	49

CONTENTS



Dobrica Kamperelić	51
Clemente Padin	53
Zvonko Sarić	54
Simon Marić	56
Zorica Arsić Mandarić	56
Vladimir Fedotov-Grafin	57
Siegfried J. Schmidt	57
Ruggero Maggi	58
Zoran Nastić	58
Whitson	59
Marcello Diotallevi	59
Luce Fierens	60
Pop D. Đurđev	60
John Held Jr.	63
Signalizam – bibliografija	63
Antonio Martin	66
Magali Lara	67
Kristjan Gudmundsson	67
Zvonko Sarić	68
Zoran M. Mandić	69
Dragoljub Đokić	69
Jovan Dujović	70
Dragomir Brajković	71
Božidar Mandić	72
Tihomir Nešić	72
Tomislav N. Cvetković	73
J. Ruiz	74
Karl Riha	74



Géza Perneczky

Jean Francois Bory RAOUL HAUSMANN I FOTO-MONTAŽA

Raoul Hausmann je 1918. god. počeo da koristi na svojim platnima fragmente proglasa, komadiće šarene hartije i isečke iz novina, ali mu je ideja o foto-montaži pala na pamet leta iste godine tokom boravka na ostrvu Usedom sa Hannom Hoech, na obalama Baltičkog mora. Na skoro svim kućama na ostrvu bila je prikazana litografija u boji. Slika je predstavljala u prvom planu, u narodnom ikonografskom stilu (EPINAL) uspravnog grenadira pred kasarnom. Mnoge porodice da bi učinile što ličnijim ovo „vojničko sećanje” setile su se da zalepe na lice, zamenjujući lik grenadira, isečenu fotografiju sina ili muža sa fronta. „Beše to kao munja, pisao je Hausmann u trenutku videh sebe kako pravim slike potpuno sastavljene od isečenih fotografija...”

Sledećeg septembra po povratku u Berlin, Raoul Hausmann grozničavo realizuje čitavu seriju ovakvih radova i u zajedničkom dogovoru sa Georgeom Groszom, Johnom Heartfieldom i Hannom Hoech, odlučuje da novoj formi izražavanja nastaloj na ovaj način, da ime FOTO-MONTAŽA.

Odabrani naziv označava odbojnost grupe prema bilo kakvoj slavi autora kao „kreativca”. Berlinski dadaisti su se zaista smatrali inženjerima i njihova namera je bila da proizvode radove, a ne da ih stvaraju. Hanna Hoeck i Johannes Baader su prvi koji su uveli u široku upotrebu novu tehniku, popularizujući je, dok su Grosz i Heartfield bili još uvek suviše vezani za svoje karikature. Tek nešto kasnije i pod uticajem američkih časopisa i oni su počeli da uvode u svoje crteže fragmente šarenih reklamnih strana.

Tek 1920. god. John Heartfield (Johann Herzfelde) je definitivno napustio crtež da bi se potpuno posvetio fotomontaži: upravo on je doprineo drugoj munjevitoj rasprostranjenosti ovog načina izražavanja, stavljajući svoj talenat u službu komunističke partije; naročito je radio na stotinama naslovnih strana knjiga, pamflete, manifeste i ogromne plakate antihitlerovske propagande, jednostavne, agresivne i efikasne shodno sopstvenim zakonima ovog vida slikovnog izražavanja.

Fotomontaža je bez ikakve sumnje otkriće koje je više od svih najoštrije osporavano Raoulu Hausmannu. Svi su pričali svoje male lične anegdote: Grosz, zatim Heartfield su dali iscrpne izveštaje o svojim „otkrićima”, ali među argumentima prvenstveno treba označiti prvo Maxa Ernsta preko Aragona; ovaj poslednji je napisao „*Le peinture au défilé*” (1930):

„Kada i gde se kolaž pojavio prvi put? Verujem da se uprkos pokušajima mnogih dadaista od ranije, počast mora odati Maxu Ernstu, barem na polju kolaža čiji su oblici najdalji od početka lepjenih papira, tj. fotografskih i ilustrativnih kolaža.

U prvo vreme otkriće je imalo tendenciju da se proširi. Štampane publikacije, naročito nemačke, sadrže kolaže koje je potpisalo najmanje deset autora, ali uspeh postupka je dolazio više od namere da se ovaj sistem produbi, nego od stvarne potrebe za ovakvim vidom izražavanja. Ubrzo je upotreba kolaža ograničena na nekoliko umetnika i sigurno je da je tadašnja atmosfera kolaža samo ona iz dela Maxa Ernsta...

Aragonu se može pripisati izvesno negodovanje, ali je mnogo prirodnije opušteno i duhovito ponašanje osobe koja je iskoristila najgoru pometnju. Max Ernst srećan zbog neočekivane sreće, lukavo se vraća na istu temu u „*Les cahiers d'art*” (1936):

„Moram da kažem da nisam odgovoran za termin kolaž: od 56 brojeva u katalogu na mojoj izložbi kolaža u Parizu 1920. godine, samo je dvanaest zaslužilo naziv kolaž „*decoupages*”. Ova izložba je po Aragonu možda prva manifestacija koja je dozvolila da se

raspoznaju sredstva i izvori jedne potpune nove umetnosti u ovom gradu u kome Pikaso nikada nije mogao da izlaže svoje konstrukcije od gvoždja, kartona, komade štofa...

Dok se na fotomontažama Heartfielda oseća uticaj ekspresionizma, Hausmannove sadrže veoma lako prepoznatljivu divlju radost na kojima nema nikakve estetike. Hausmann se pojavljuje kao silovitiji i razjareniji, a Heartfield kao jednostavniji i veći perfekcionista. Medjutim kvaliteti i jednog i drugog ostaju kao primeri. Kopirane, imitirane i degradirane u reklamne svrhe, njihove fotomontaže su ipak neponovljive, jer nikada se ne mogu preneti u svoj svojoj celovitosti, istrgnute iz epohe entuzijazma, ali i privremenosti i nestalnosti, u kojoj su stvorene.

2. Fonetska poezija

U junu 1918. godine Raoul Hausmann je u kafeu „Austria“ recitovao svoje prve dve fonetske poeme koje je nazvao „Seelenautomobile“ („Automobili duše“), koje je štampao u četiri različita izdanja, formirajući proglas. Potpuno ignorišući fonetske poeme koje je Ball recitovao u kabareu „Voltaire“, Raoul Hausmann je verovao u sopstveno otkriće, ali kada je 1920. godine pročitao poeme H. Balla napisao je izražavajući jedinstven stav:

„Verovao sam da sam, po pravdi, prvi koji je izmislio fonetske poeme, ali nažalost titula (zasluga) pripada H. Ballu.“

Ballove fonetske poeme su bile koncentrisane pre svega oko grupe „nepoznatih“ reči, dok su poeme Raoul Hausmanna zasnovane u suštini na pismu, obliku koji je kasnije imao brojne nastavljače.

Ali u poeziji H. Balla se oseća odbijanje čvrstog tonaliteta da bi se uspostavio odnos između govorne reči i pisane reči, pod uslovom da se odriču duhovnog sadržaja, a da su sačuvala samo rezonancu i zvuk. Na taj način H. Ball je stigao do fonetske poeme: smenjivanje praznih slogova bez sadržaja i smisla, sve dok oslobodi-

jene svakog značenja, ne postanu samo zvonka (odjekujuća) materija.

H. Ball: „Teške vokalske sekvencije i razvučen slonovski ritam dozvolili su mi poslednji krešendo. Sada se pojavio sledeći problem: kako da završim? Tada sam primetio da je moj glas u nedostatku drugih mogućnosti, usvojio drevni silazeći ritam svešteničkog plača (svešteničke jadikovke), pesme čiji zvuci pune svojim plačem crkve istoka i zapada. Ne znam šta me je na to podstaklo, ali počeo sam da pevam serije vokala po ugledu na liturgijske recitative, pokušavajući ne samo da ostanem ozbiljan, već i da primoram druge da to budu.“

Postoji čudna veza između ovih fonetskih polumuzičkih poema i vokalizacija koje se koriste u džezu definišući ih kao „scat“ ili „bop-vokali“. Upravo to su vokali bez smisla pomoću kojih vokalizator (pevač) džeza zamenjuje čitav tekst i reči koje nedostaju jednoj pesmi. Ballove poeme stvaraju nove reči, zvuke, muzički usaglašene onomatopeje. Hausmann koji je bio fanatičniji svoje pesme je zasnivao na slovima sve dok nije bila isključena bilo kakva mogućnost da proizvedu određeni smisao. Piše Hausmann: „Ekspresionistička materija koju je uveo August Stramm je dominirala pesničkim delom. Stramm je u poemama iskorenio zamenice, konjugacije i deklinacije, ograničavajući sintaksu na uski zakrčljali aparat, postižući tako jednu vrstu ushićenog tepanja. Znao sam za radove Marinettija koji je pokušavao da povрати poemi dinamičnost preko slovnih vrednosti (tipografske karakteristike) i onomatopeji buke (oponašanje buke).“

„Mislio sam da je poema sastavljena od ritmičnog zvuka, a zašto od reči? Od stalnog ritma konsonanata, diftonga, i kao protivteža vokalizacijama, nastaje poema koja se prostire istovremeno, optički i fonetski. Poema je spoj nesuglasja i onomatopeje. Poema izvire iz pogleda i unutrašnjeg sluha pesnika putem materijalne moći zvuka, šuma, tona, usidren u kretanju samog jezika. Duhovna optika, prostorni oblici i zvukovni materijal ne čine pesmu, oni su njeni sastavni delovi.“

Za Raoula Hausmanna poema je dakle aktivan sklop respiratornih i slušnih skupova, neodvojivo vezanih za razvitak vremena.

„Da bi se sve ovo štampaski izrazilo nastavlja Hausmann u svom „Courier dada“ izabrao sam veća ili manja slova, tanja ili deblja, dajući im tako izgled rukopisa.“

Od fonetskih poema Raoula Hausmanna, H. Balla, Tzara i Schwittersa, koje čine bitan uvod iracionalizma u književnost morala je da nastane 1953. god. veoma aktivna škola fonetske poezije, čiji su glavni predstavnici Paul de Vree, Henri Chopin, Bernard Heidsieck.

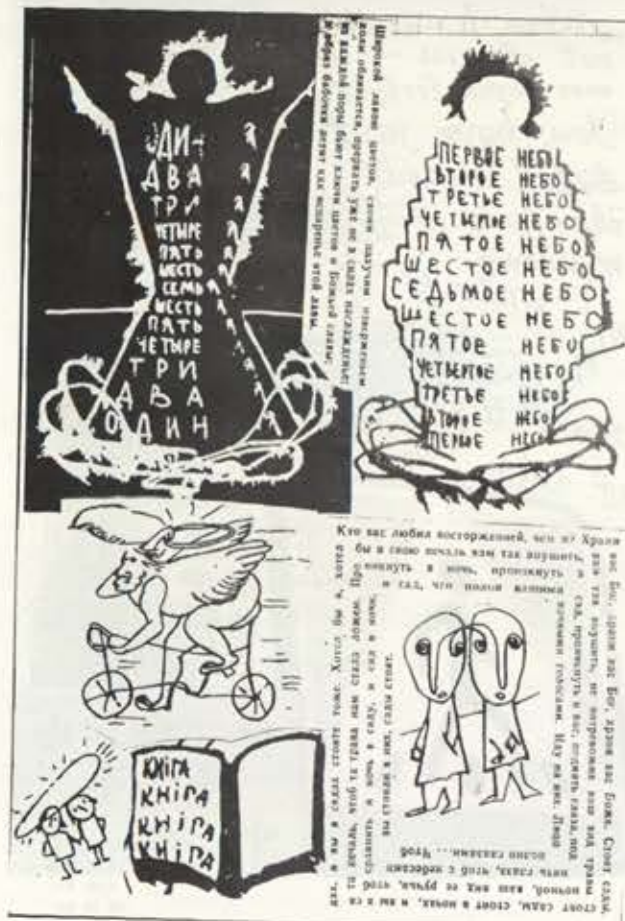
Pa ipak, fonetska poezija nije bila novo otkriće, već ponovno otkrivanje. Bilo je brojnih i davnih pokušaja u ovom pravcu; Hausmann čak neke i citira u svom „Courier dada“.

Jonathan Swift u svom delu „Guliverova putovanja“ stvara sličan jezik kojim govore ljudi iz Liliputanije i konji iz Jahusa. Drugi primeri se nalaze u srednjovekovnoj poeziji (Arnaud Daniel, Guilhem de Cabestan) i još lakše u dečijim pesmicama kao što su: am stram, gram pic epic, e colegram.

Raoul Hausmann piše: „Kada ga okamenjuju na akademijama, jezik beži i sakriva se među *decom* i *ludim pesnicima*.“

Preko fotomontaže i fonetske poezije se pripremala kulturna revolucija koja zahvaljujući čak i nekim marginalnim autorima s početka veka kao što je Paul Scheebart sa svojim romanom „Roman de chemin de fer, je t'aime“ štampan 1900. god.; zatim Morgenstern sa svojim „Poemes en morse“; i posle Dada dali su jeziku potpunu i čudnu autonomiju. On je još jednom prošao kroz ruke Marcela Duchampa i Jean-Pierre Brisseta kroz mnogobrojne avanture i čorokake da bi na kraju završio u vizuelnoj poeziji.

Prevod sa italijanskog Jelena S. Brković



Leonid Aronzon



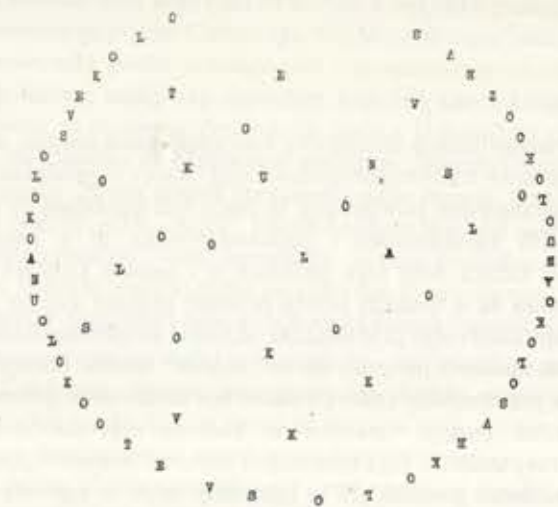
Willy R. Melnikov-Starqvist



Živan Živković



Serge Segay



Učrtao je te, velike medre utonevite,
sami od sebe sadam,
sami u sebe saglasiti.

TEŠKORA-KORNA PODIGLA GLAVU IZNAD NISI
JENKO POZREKO
PA ŠISTI
PA PIŠTI OD NEKRAJA
DO NEKRAJA
PO SUVOVOLICI NEKREKOJ

tajen tajen ranica ne može da saraste
dak ni je
prunajka jesika
da ni je majka
da nije
ni ni je

Svetislav Brković

Adriano Spatola ALFABET I KALIGRAFIJA

Predstavljanjem unutrašnjeg koncepta totalne poezije, može se dakle ponovo zadobiti pažnja današnjeg čitaoca za produkte (proizvode) avangardne istorije, koji bi inače bili izgubljeni ili u zbrci ontoloških karakteristika i podkarakteristika ili u haosu bez polaznih tačaka. Sem toga, uklonjen je i zadatak kritičara koji je nameravao da u ljudskoj istoriji pronađe primere koji se najviše posuđuju zasnivanju problematike aktuelne eksperimentalne poezije. Čak možemo potvrditi da se „modeli“ totalne poezije mogu sresti u praistorijskoj kulturi, i danas kod takozvanih „primitivnih“ naroda; čak postoji vanknjiževna tradicija suprostavljena usko književnoj tradiciji, koja interesuje i kulturnu antropologiju, mada sada možemo govoriti pre o integraciji nego o suprostavljenim stranama, imajući u vidu pre svega skorašnja otkrića antropoloških istraživanja. U svojoj analizi o odnosu poezije i slikarstva Dom Sylvester Houedard navodi različite vrste praslukarskih tehnika, kao što su mrlje, čvorovi, quipus i trampam; „quipu“ je predmet koji su koristili drevni Peruanci da bi izbrojali ili zapamtili važne činjenice i događaje: sastojao se od glavnog repa sa koga su visili različiti repići različito obojeni, od kojih je svaki imao svoje specifično značenje; „wampam“ su bile ogrlice od školjke koje su severnoamerički Indijanci koristili kao novac, ukras ili zavetni dar. Sem ideograma i hijeroglifa, vanknjiževnom repertoaru pripadaju runski alfabet, savremeni zidni grafiti, dečija grafija, alhemijske formule, stripovi i tako dalje.

Između opšte i totalne poezije je moguće primetiti dijahroničan odnos međusobne zavisnosti nasuprot istovremenog preloma; na

isti način vizuelna poezija, shvaćena kao transformacija literarnog sadržaja u vidljivu sliku, pripada toliko ambijentu osobite estetike jednog određenog perioda, jedne određene kulture, koliko oblasti mnogo široj od svakodnevne prakse pisanja. Ako uporedimo, na primer, kaligram (rukopis) Appollinairea sa tekstom, lako ćemo premeriti razliku dva različita značenja problema: s jedne strane je kaligrafija koja se prostire i izmišlja po pesnikovoj mašti; a sa druge strane je autentična tehnika pisanja koja se razvija po specifičnim formama vizuelnosti u zavisnosti od tendencije koja se može smatrati implicitnom u tehnici samog rukopisa.

O BOUTEILLE,
Pleine toute
De mystères,
D'une oreille
Je t'écoute:
Ne diffère
Et le moi profère
Auquel pend mon cœur
En la tant divine liqueur
Qui est dedans tes flancs reclose,
Bacchus, qui fut d'Inde vainqueur,
Tient toute vérité enclose
Vin tant divin, loin de toi est forclosé
Toute mensonge et toute tromperie
En Joie soit l'Arche de Noé close,
Lequel de toi nous fit la tromperie.
Sonne le beau mot, je t'en prie,
Qui me doit ôter de misère.
Ainsi ne se perde une goutte
De toi, soit blanche, ou soit verneille.
O bouteille, D'une oreille
Pleine toute Je t'écoute:
De mystères, Ne diffère.

François Rabelais: "Bottiglia" da "Gargantua et Pantagruel".

Što se tiče usko literarnih modela, obično se kao polazna tačka uzimaju aleksandrijske *carmina figurata*: od njih počinje put koji svoje osnovne elemente ima u tekstovima srednjovekovnih kaligrfskih majstora, u čuvenoj Rabelaisovoj pohvali boci, u francuskim bouts rimes XVII veka, itd. sve do Lewisa Carrolla, smatranog, i to s razlogom, pravim prethodnikom. U poemi koja sledi (1897) Carroll nam daje značajan primer poezije zamenjivanja (menjanja), ostvarujući transformaciju (menjanje) reči winter (zima) u reči summer (leto) preko menjanja jednog slova u svakom stihu:

winter	damper
winner	damped
wanner	dammed
wander	dimmed
warder	dimmer
harder	simmer
hamper	summer

Sedamdeset godina posle toga (1967) Jiri Valoch se susreće sa istim problemom pojednostavljujući ga, praveći zamene na nivou slogova, ne vodeći računa o značenju srednjih reči. Naziv teksta je „Promena godišnjih doba“ („Il mutare delle stagioni“) i posvećen je slikaru Radeku Kratini, čija dela razvijaju kinetizam zasnovan na promenama:

jaro	jama
léto	léro
podzim	podto
zima	zizim
jato	jaro
lézim	léto
podma	podzim
ziro	zima
jazim	
léma	
podro	
zito	

U „Alisi u zemlji čuda“ Carroll stvara neprohodnu šumu „nonsens“a iz koje isplivavaju bezbrojne sugestije eksperimentalne poezije. Odlomci stiha koje Carroll koristi u nekoliko pasusa ove knjige preuzeće na primer Cummings. U „Mišijem repu“ slikovito stvara (proizvodi), preko položaja reči i progresivnog smanjenja štampanih likova, mišiji rep metodom koji liči kao i kaligrami Appollinairea, na emblematičnu poeziju baroka. U skorašnje vreme se vezala za Carrolla na eksplicitan način, sa „HumptyDumpty“-Giulia Niccolai. Njena poema preuzima i dalje razvija, tehnikom konkretne poezije, jezik „Alice“. Ovom knjigom Niccolai nam daje vidljivu interpretaciju, vrstu tumačenja, vezanu praktično samo sadržajem, kojim se grafički igraju po vidljivim ili nevidljivim uputstvima Carolla predlažući tako novi kodeks čitanja (tumačenja).

Veoma interesantan slučaj je nemački barokni mističar i pesnik Quirinus Kuhlmann. Njegov misticizam trpi duboki eksperiment unutar poetskog jezika, koji je vezan za magični jezik univerzuma. Originalnost Kuhlmana se sastoji u činjenici da on ne crpi zanos u tišini, već preko jezičke razdraženosti i pribegavajući čaroliji reči. Sve ovo potvrđuje ono što tvrdi Abraham A. Moles: „Na pustom polju mistike, ljudi su, jer su imali više vremena za gubljenje, mogli dovesti do krajnjih posledica (zaključaka) razuzdanu trku zamene“. A zapravo mnogi od istaknutih pesnika nove poezije su zainteresovani za ovu vrstu naročito uspešnog za sastavljanje, litaniju, iako, a to je očigledno na laički i profan način. Ovde preovladava neknjiževna tradicija, u kojoj se ne mora videti samo repertoar više ili manje slučajnih podudarnosti (koincidencija) sa rezultatima avangardne poezije. Istina je čak i suprotna: tradicionalna književna tradicija je nedovoljna da objasni položaj eksperimentalnog pesnika u odnosu sa svetom. Sa Rimbaudom pesnik postaje „odgovoran za čovečanstvo, čak i za životinje“ ima zadatak da „učini da oseti, dodirne, čuje svoje maštarije (izmišljotine)“ i da pronađe jezik koji izražava sve „mirise, zvuke, boje...“. Pesnik o kome govori Rimbaud je ukratko *sciamano* upleten u realnost i irealnost na svim

stupnjevima, on vraća društveni mandat, koji je smatrao skoro izgubljenim, snažnom akcijom. To objašnjava interesovanje za „primitivnu“ muziku koje se može primetiti u fonetskim sastavima letrista, sastavima u čijoj osnovi je uvek glavni ritam koji služi kao podložak radnji zvučnoj, prepunoj tepanja, buke, jecaja i urlika.

Oxahil nie vargil
jaia vocdnil erteoul
clnervda dneiz chkil,
chnervda dneiz chkil
lmouloimo opiou tial
azna znahil
fuienso nomil
ouknaifox hilt...

Mouloik kouloik klouik jdoi
fclertizack
desteribnee louoio lism
fdretza mouloik
mouloik jneaille
mouloik zneilzmail

dansla sdaf
dasenda sdaf
qtip houndal
Aldalinn
oxideider
oxidalinn
adal ne zver...

Mouloik, mouloik jneaille
mouloik zneilzmay

optzikeoua
dionm baradioum cabal
optzikeoua
Kai! kai!
mnkai aidera
kai; dkai...
kai; dkai...

Mouloik kouloik
jdoi
kouloik ichkna
sdai ne szver
mouloik
mouloik avzna.

Uostalom, letristički pokret (nastao u Parizu 1945 godine) polazi sa izričito jedinstvenog stanovišta: njegova namera nije samo da transformiše estetske discipline: poeziju, slikarstvo, muziku i

pozorište, već i druga kulturna polja, filosofiju i nauku. Ovo apsolutističko stanovište je lako razumljivo, u ambijentu francuske kulture, kao reakcija na sve veću prisutnost nadrealizma, koji je upravo pokušavao, uz veliki uspeh, da obnovi estetičko-prirodne instrumente da bi direktno delovao na ideološko-sociološku realnost.

Strogo uzevši, letristička poezija nije objašnjiva, sem ako se ne misli na nadrealističke eksperimente automatskog pisma (književnosti). Kaligrafski stil većine nastalih tekstova ovog pokreta je u direktnom odnosu sa jasnom voljom za oslobođenjem nesvesnih impulsa, kojima se može pridodati i stalna upotreba asemantičkih onomatopeja. Prepis zvukova bez značenja (polu zvukova ili polu reči) čini bitan elemenat na prethodnoj strani prikazane pesme Roberta Altmana.

Ne bi bilo pravilno uzeti u razmatranje tekstove ove vrste bez napomene da u letrističkoj poeziji (što se uostalom dešava i u konkretnoj i u prostornoj poeziji) da su verbalno-vizuelni i fonetski izgled usko međuzavisni. Poeme Altmanna, Mauricea Lemaitrea, Isidorea Isoua, Rolanda Sabatiera ili Jacquesa Spacagnae se mogu smatrati realizovanim samo ako su zvučni i leksikografski momenat potpuno sjedinjeni (izmešani). Glavni instrument ovog sjedinjenja je ljudski glas, iskorišćen u svim prirodnim i iznuđenim mogućnostima, prirodno jako daleko od puke izreke: „Nova poezija, zasnovana na melodičnoj lepoti kombinacije slova, vraća se svom prvobitnom materijalu, ljudskom glasu. „Konceptija o ljudskom glasu kao materijalu je vidljiva iz odnosa koji letristi imaju sa poetskom kompozicijom, čija koralna orkestracija, haotična i nepravilna, dostiže rezultate izuzetne tonske kompleksnosti, tako da smatramo da nije pogrešno govoriti o pravoj i istinskoj neformalnoj muzici. U to smislu fonetska „letristička“ poezija predstavlja veoma interesantan predlog totalnog tipa u poređenju sa dadaističkim iskustvima (1918-1919) Raoula Hausmanna, još uvek zasnovanih na metamorfozama (promenama) u izgovoru.

Sa *b b b*, na primer, Hausmann stvara fonetsku poemu posebnog intenziteta služeći se samo slovom *b*, kojim se igra promenljivim modulacijama (savijanjima) i vibracijama.

Letristički tekst se može smatrati nekom vrstom partiture: uostalom, „poema-partitura“ (iako je ovaj termin izmislio tek 1954. god. Bernard Heidsieck), je uobičajeni fenomen u okruženju totalne poezije, i opstaje nezavisno od zvučne realizacije, koja se smatra hipotezom i osloncem po tradiciji, voljom čitalaca. Pročitajte pesmu „Razgovor ljubavnika“ Anatola Sterna (1920):

??????!

A A ak agh akh!!
bee dlin mm
mm

ou très-ou-mais-y mais-on
gazon - gazou - zou
zouillis - pas - ou ou

MINOU

mignonnet coconet nenet net
memenette miette menunette
MIMI BA - MM MM W!
kr trh / ni ni / wr! WRR
aa

Anatol Stern, koji se može smatrati glavnim predstavnikom poljskog futurizma, u ovoj pesmi koristi metod prepisa, koji će letristički pokret teorijski razviti i prisvojiti. Pažnja letrista je okrenuta na specifičan način „umetnosti versifikacije“ u čijem okruženju se ostvaruje prelazak sa reči, koja se smatra iscrpljenom, na slovo. To je očiglednije u delima stvorenim tokom prvih godina pokreta, koje karakteriše „asketsko“ ponašanje verbalnog materijala, sveden na najjednostavnije alfabetske elemente. Ova faza je prevaziđena početkom pedesetih godina, kada su letristi počeli da koriste sva sredstva označavanja stečenih ili mogućih, individualnih ili kolektivnih, (grafički i stenografski znaci), algebarske simbole, kriptogramme, cifre, muzičke note) u pokušaju da razrade neku vrstu *hipergrafije* ili *super-pisma*, spremne da prevaziđu granice *meta-*

grafije ili *post-pisma*. Na isti način, u Portugaliji, Tavares se služi prepisom zvukova i buke ideogramskog tipa, i stiže do smišljanja alfabetskih znakova sličnih runskim, delajući uprkos svemu nezavisno od direktnog letrističkog uticaja. Sličnu operaciju je izveo, na čisto fonetskom planu, Artur Petronio. Njegove „glagolsko-fonične“ poeme su simfonije reči, graja, pečatni zvuci, ritmovi, čija kompleksna orkestracija dovodi do jedne vrste „halucinantne akustike“ (Francis Loyre). Petronio definiše „verbofoniju“ kao „verbalan i upečatljiv (timbrica) orkestar“ i njena vezanost za okruženje fonetske poezije bila bi „samovoljna“ kada je termin poesie već zamenjen terminom poemie, dobijenog „istinskom etimologijom“ od grčke reči poiema (na ovu temu se mogu citirati, analogna razmatranja Maria Diaconoa (potpuno drugačije kako po sadržaj, tako i po namerama). Po Petroniju, danas postoje dva puta koja vode do poetske strukture teksta: jedan je put pesnika *poemographistes*, a drugi pesnika *poemophonistes*. S jedne strane su oni koji se „u raspoloživosti kosmičkog sna“ trude da „povlašćenim“ rečima kažu „ono što nije obojeno“; s druge strane oni koji se u „istoj raspoloživosti kosmičkog sna“ trude da „vibracijama“ izraze „ono što nije rečeno“. Ali verbofonetski pesnik nije onaj koji imenuje, već onaj koji stvara, i termin verbofonija bi morao da sjedinjuje sve oblike „poemie“ koji beže iz leksičko-gramatičkog stila grafičke forme.

Pokušaj letrista nastaje iz ubeđenja letrista da su poezija i slikarstvo ista stvar, i da je poništavanje reči jednako poništenju trijade tačka-linija-površina koja čini osnovu apstraktnog slikarstva. Letristički pokret postavlja problem mašte (izmišljanja) na novu trpezu vrednosti, zasnovanu na slovu-znak, koji dožvoljava eliminaciju tradicionalnog suprostavljanja figurativnog i nefigurativnog, za zaista potpunu umetnost. Ovom stanovištu se duguje ozbiljna kritika koju letristi imaju za Apolinerove kaligrame. (*calligrammes*): smatrali su ih za zakasnelo pseudofigurativno iskustvo u odnosu na kubističko slikarstvo toga vremena. Ne mora se izjašnjavati o tačnosti ovog suda, dovoljno je podvući činjenicu da poezija-

slikarstvo ispunjava sličnu funkciju onoj koju je tih istih godina razvilo neformalno slikarstvo: dakle, u tom smislu letristi mogu reći da su ispravni. Čak Chlebnikov i Kručnych u jednoj izjavi iz kubističko-futurističkog perioda nazvanu „*Pismo kao takvo*“ (slovo) suočavaju problem važnosti karakterizacije pojedinih slova alfabeta preko kaligrafije: čak „duševno stanje menja (modifikuje kaligrafija)“ i „kaligrafija, modifikovana duševnim stanjem, ovo poslednje prenosi čitaocu, nezavisno od reči“. Štaviše „isto to se mora reći o pisanim znacima, vidljivim ili jednostavno opipljivim, kao rukom slepca“. Dosta je dakle slova „jedna u redu za drugom, uvredene, svedene na nulu, sve podjednako bezbojne i sive, ne slova već fabrički znaci, jer ko priča o reči, ne priča uopšte o slovu“.

Slovo kao „mrlja“ i kao „čestica“ u stvari je tačka polaska dela „Paragenesi“ Blaina: mrlja koja je postala „mitski znak“, čestica „eksplozivne“ geometrijske figure, slovo je ovde pre svega shvaćeno kao element magmatične simbolike, relativne u odnosu na metaforično erotičnu atmosferu, u kojoj se „menjanje (transformacija) reči“ i „transformacija sveta“ izgleda poklapaju, upravo na polju regeneracije stvorene „spajanjem“ *I* (falusno slovo) i slova (ženski pol). Čak i Miroljub Todorović, osnivač signalizma, priznaje da poezija mora isključiti reči i tretirati slovo kao najvažnije sredstvo među svojim atomima (slova). Signalizam nam predlaže da oslobodimo jezičke energije koje su do sada skoro nepoznate. Za stvaranje signalističkih poema, koriste se sem slova, crteži, kolaži, isecci kompjuterskih šema, već korišćenih, fotografije, brojevi i elektronski simboli. „*Knjiga osamnaest pisama*“ Jose Luis Castillejoa se može smatrati sistematskom studijom o optičkim efektima postignutih pravim položajem slova alfabeta, koja su smatrana znacima bez značenja. Na svakoj strani sastavljenoj od 15 tipografskih redova tačno određene vrste slova „corpo tipografico“ i značajno prореđenih, Castillejo ponavlja menjajući samo dva slova, od kojih je jedno ponekad duplirano, i pošto svaki red sadrži 30 slova stranica poprma izgled nacrt za apstraktni vez.

Iako bi bilo apsurdno govoriti o „eksploziji“ lettrizma, pokreta koji nije imao skoro nikakve organizacione i podsticajne karakteristike, tipične za recimo nadrealizam, ipak je sigurno da su mnogi od pokazatelja letrističkog pokreta sakupljeni i korišćeni, višemanje svesno, i čak su ih u poslednje vreme koristili vizuelni pesnici.

Tako se delo *O babel* Andriana Malavasia može smatrati tekstom-partitурom koji nastaje iz nelogičnog rečnika, potpuno izmišljenog zbog podudaranja sa postojećim rečima. Na isti način Ugo Locatelli pokazuje u svojim *fonogramn* spisak reči zvukova koje uništavaju i odbijaju govorni jezik. Mura Schendel ostvaruje u „grafičkim smanjivanjima“ operaciju tobožnjeg primitivnog rukopisa koji oscilira od koncentracije znakova do kaligrafske kretnje. Ovi elementi su prisutni u radu Magdala Mussioija, naročito u knjizi „*U praksi*“ (1968) koja pokušava da potvrdi postojanje *sinergia* (energije) među datim elementima unutar problema „rukopisa“ i onih koji se mogu naći spolja, u haosu u kome je stvorena poruka. Ako Mussioijeva kaligrafija postaje ili teži da postane nečitljiva, ta nečitljivost je rezultat ravnoteže između onoga što Ballerini definiše kao „prepisivačka grafija“ i ikoničke apsolutnosti fragmenta pronađenog u vanjskom, baš zato što je spoljašnjost prijemčiva realnost, i spoljašnjost će ostati ona vrsta antirukopisa koji je ili se čini da jeste, štampa (čak i jednostavna fotografska reprodukcija upliće tekst u rukopisu regresivnu upitnu otuđenost): nedostaje letrističko obožavanje hipergrafije, već postoji osećaj koji se pripisuje Noveliju za tekst-objekat. Desetine metara magnetske kasetofonske trake, raspletene i zamršene u delu „*Magnetodrome*“, fonetskoj negativnoj poemi koju je Sitta stvorio u skladu sa jednakošću tišine i reči. Fizičko i mentalno područje se identifikuju (poklapaju) na slučajnim i nepredvidljivim vijugama trake, čija je funkcija fikcija simbola podstaknuta čestim uvođenjem na fotografiji tako reći „narrativnih“ elemenata (naročito onih koji se odnose na ambijent). Uostalom čini se da ovaj hladan i želatinast materijal „zaista“ stvara naučno-fantastične strukture elektronskih mozgova, eksplozivne i

pulsirajuće u poslednjem kontaktu sa objektima. Ali van ovih suviše lakih alegorija „*Magnetodrome*“ se čita kao poruka poruke; može da se uporedi sa komukacionim prapismom (slikovito pismo), čije je značenje odmah uočljivo „na prvi pogled“ u svakoj tehnološko razvijenoj kulturi. Dakle Alain Arias Misson je u pravu kada se u uvodu pita da li reči imaju smisla u odnosu na operaciju koja teži da izbriše reči. Čak bih rekao da pogada tačno prirodu predmeta kada interpretira predlog Sitta kao „*negativnu metafiziku*“. Ali negativna i metafizička jednakost između reči i tišine je tačka polaska ili cilj koji Sitta prati od strane do strane, nateran ipak da se služi standardizovanim mehanizmom koji mu je ponudila priroda instrumenta „*knjige*“. Ili se nalazimo pred razbijenom i raširenom (i ne rastavljenom) metaforom kraja jezika? U stvari može se reći da Sitta vrši operaciju „*ocarinjavanja*“ u odnosu na kompleksno nasleđe sastavljeno od različitih oblika eksperimentalne poezije, konkretne ili vizuelne poezije do fonetske poezije.

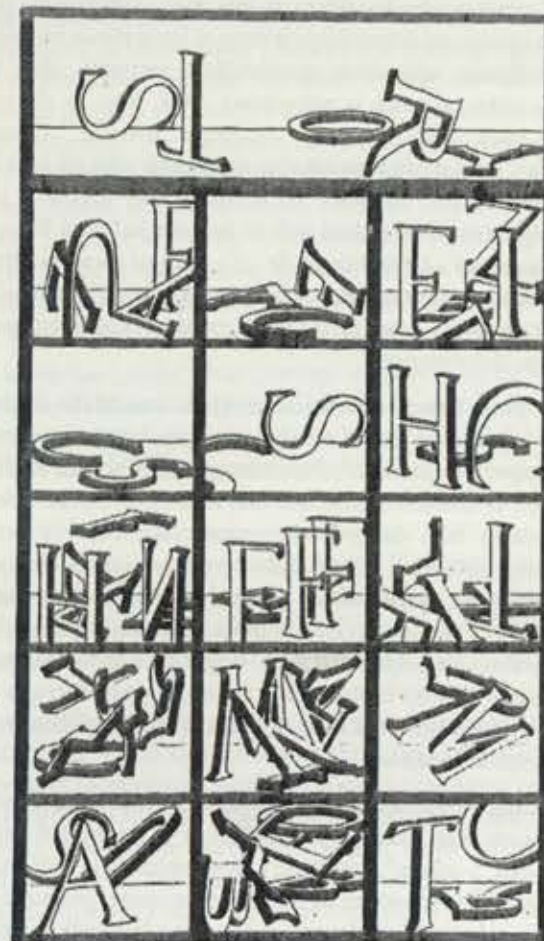
„*Lecture rapide*“ Jean Claude Moineaua *vuol essere a tesi*, predlaže da se prikaže da knjiga može biti „organizovana“ pre čitanja, i da čitalac može shvatiti knjigu kao igru „u kojoj se ima iluzija da se može varati“. Brzina čitanja dolazi od prevladavanja ikonografskih elemenata u rukopisu, svedene na malobrojna izuzetno praktična upustva za *korišćenje* strana. Ali u stvarnosti su te iste slike ispisane skoro uvek na unutrašnjosti slova alfabeta, oblicima dobijenim odsecanjem nekih slova po postupku koji teži da osvedoči moguću integraciju sa slikom.

Podnaslov koji je dao Julien Blaine u „WM Quinzienne“ „*Petnaesti*“ (1966) je „da se završi sa presemiotizmom“ i u ovoj rečenici nije sigurno teško naći nagoveštaj poetike, koja se izvan polemičkog tona, pojavljuje kao koordinata onoj eksploziji kritičke i kreativne problematike usredsređene na znak koji naročito u francuskoj oblasti, traje čak i danas sa specifičnim karakteristikama. Za Blainea takva problematika se realizuje samo kada je prelaz sa reči na znak potpun, a zadatak pesnika se sastoji u tome da opiše upravo ovaj prelaz, interpretirajući vizuelno različite faze. Dakle tipograf-

ska verbalnost (koja je koncipirana na različitim nivoima, sa slaganjima i umetanjima karaktera u tela svih dimenzija), postaje kaligrafija, opsesivno ponavljanje jednog te istog slova, beg od brbljanja, izmišljanje apsurdnih semantičkih varijanti, dok se ne pretvore u sliku, a zatim u autonoman znak, koji se shvata kao obavezno ušće tekstova koji osciliraju između „čitanja“ i „tumačenja“. Ovo skoro manijakalno opisivanje efekata koje bolest znakova ima na reči ubuduće će kondenzovati Blaine u goruće vizualizacije posvećene jednoj reči ili jednom jedinom slovu alfabeta, kao u poemi „*Le fabricant de „i“*“ u kojoj tornjevi, dizalice, obelisci, dimnjaci, fontane, itd. dobijaju tačku iznad i postajući tako monumentalni znaci: radi se možda o omažu (ukazivanju počasti) „*Gedicht*“-u Schwittersa?

Klaus Peter Dencker preuzima perspektivne crteže alfabetskih slova koje je prikazao Hans Lemcker u svojoj „*Literarnoj perspektivi*“ („*Prospettiva literaria*“, Norimberga, 1567) da bi realizovao kombinacije sa obiljem elemenata, obično neuokvirenim fotografijama izabranih tako da probude veoma jake emocije prilikom čitanja teksta: unutrašnji organi ljudskog tela, zametci, lobanje (ali i modeli, zupčanici, arhitektonski detalji); smisao ovih povezivanja alfabeta i slika i da njihovo čitanje mora da bude identično čitanju rebusa, naravno na polju unutrašnje alegorijske deformacije nemogućeg jezika; vizuelno dominantna tema je perspektiva, s jedne strane iskorišćena metafizički, a sa druge strane kao ideja bega od poruke groteskних odjeka.

Sa „*Knjigom otkrića*“ (1962) Suzanne Bernard želi da se postavi u ambijent one „idealne poezije“ koju je Bachelard definisao kao „psihičku“ i „nemu“, smeštenu „iznad unutrašnje reči“; kada se eliminiše reč, tekst je sveden na suštinske elemente: prostorni, vizuelni, slušni, pokretački. U drugim vežbanjima letrističkog tipa Bernard napušta tipografiju zarad rukopisa, savitljivijeg i gipkijeg, dok se strana definiše kao vremenska, a ne više prostor na jedinica.



Klaus Peter Dencker: Text-Bilder.

Ista stvar važi, uostalom i za nemački časopis „*Rhinoceros*“ koji su uređivali dva brata Klaus Peter i Rolf Gunter; osnovan 1960. „*Rhinoceros*“ prikuplja kaligrafske elemente letrističke intonacije koje prizivaju u sećanje rad slikara kao što su Hartung, Masson, Pollock i Mathieu, iako reč „kaligrafija“ veoma često asocira kako na tipografski znak, tako i na rukopis. K. P. Dienst interpretira slikovito poetski tekst, sa rezultatima slobodnog tipa izuzetno dekorativne; R. G. Dienst naprotiv koristi slobodnu i ličnu kaligrafiju koja čini neku vrstu negativne poeme. Ipak, u oba slučaja po Jasiaiji Reichard vizuelni postupak nije cilj sam sebi, već služi kao ključ za semantičku interpretaciju. U vezi ove teme veoma je interesantan rad Carlfriedricha Clausa koji se zapliče, iako ne eksplicitativno, u letrističku poeziju. Clausovi kaligrafski tekstovi nastaju igrom rukopisa desne i leve ruke. Desna ruka predstavlja kritičku strogost, racionalnu konstrukciju, analitički momenat; leva ruka, pak „dok piše klizi, i semantička vrednost se rastvara u rukopisu“.

Po Bowleru na Istoku je pisana reč oduvek izjednačavana sa talismanom, i proces pisanja je smatran za magičnu veštinu povezanu ne samo sa tehničkom sposobnošću pisara već i sa njegovom moralnom i duhovnom ličnošću. Čak je i Srednji vek zahtevao od pisara asketske kvalitete slične onima koji su se pripisivali pripadnicima verskih redova. Bowler citira priznanje persijskog pisara Mullah Mir Alija: „Moja olovka čini čuda i opravdano je oblik mojih reči ponosan na svoju superiornost nad značenjem. Svakom krivinom mojih slova priznaje da je pala u ropstvo. Vrednost svakog mog znaka je sama večnost“.

Za Arriga Lora-Totina rezultati kaligrafskog tipa (dekorativnog) predstavljaju opasnost za konkretnu poeziju koju ne treba zanemarivati u slučajevima u kojima tekst ne nastaje od stvarne „discipline integrativne organizacije“ verbalnog, vokalnog i vizuelnog prostora. U stvari u konkretnoj poeziji eksperimentisanje teži da deluje kao „organizacija verbalno-vokalnih-vizuelnih funkcija izabranog jezika“, a takva organizacija mora biti jednaka totalnoj

integraciji semantičko-semiotičkih vrednosti u potpuno jednodnačnim strukturama. Ali često se vizuelna funkcija iscrpljuje „u vizuelizaciji verbalno-fonetskog pokreta“ tj. u vizuelizaciji „ciklisanja odnosa među pojmovima“, čineći da konkretna poema dostigne stanje „zaslužne literarne činjenice“.

Letristički elementi se prepoznaju u fonetskim poemama autora koji su na čelu časopisa „OU“: Bernard Heidsieck, Francois Dufrene, G. J. Wolman, Henry Chopin. Ovi pisci obavljaju istraživanje na veoma ograničenom polju, i sa teorijske tačke gledišta i sa tehničke tačke gledišta. Svojim *crirhythmes* (1954-1964) Dufrene koristi do kraja glasovne izvore, dok sa „*L'energie du sommeil*“ (1965) i sa *Le Corps* (1966) Chopin eksperimentiše mogućnošću uzdahe. Ipak za Henry Chopina letristi su se ograničili na „igru fonema“, kojim zamenjuju pravi i istinski jezik zvukova; pesnici zvuka rade na magnetofonu i preko poništenja bilo kakvog oblika alfabeta otkrivaju zvučne mogućnosti ljudskog glasa, shvaćenog kao „pesma“.

COUPLET: HHH hhh HHH hhh HHH hhh HHH hhh HHH hhh HHH hhh
hhh HHH hhh HHH hhh HHH hhh HHH hhh HHH hhh HHH hhh
HHH hhh HHH hhh HHH hhh HHH hhh HHH hhh HHH hhh

REFRAIN: HHHHHH HHHHHH HHHHHH hhhhhh hhhhhh HHHHHH (bis)
hhh hhh hhh hhh hhh hhh hhh hhh hhh hhh hhh hhh

COUPLET: hhh HHH hhh HHH hhh HHH hhh HHH hhh HHH hhh HHH
etc...

REFRAIN: hhh hhh hhh hhh hhh hhh hhh hhh hhh hhh hhh hhh
(ter)

Henri Chopin: *Hymne international*.

U nekim slučajevima mogu biti vezivne tačke zvučne poezije i elektronske muzike, ali ljudski glas ima šire, „dublje“ registre nego što su to mehanički registri elektronske muzike. Uostalom, Berio, Stockhausen, i drugi često su koristili ljudski glas, ili da bi učinili kompleksnijim i bogatijim svoje partiture, ili da bi eleminisali makar delom „hladnoću“ elektronskog zvuka. Pesnik zvuka nikada ne koristi efekte buke (zvuke iz bioskopa, na primer), niti muzičke

instrumente. Magnetofon se ne mora smatrati ničim drugim, sem mehaničkim sredstvom, ukoliko ne dodaje ništa ljudskom glasu; magnetofon može da registruje sve moguće varijacije ljudskog glasa, ali glas je taj koji u sebi sadrži mogućnost čitavog hora. Jedini problem je problem usavršavanje poznavanja „horskih izvora“ pesnika, koje nemaju nikakve veze sa praksom dikcije. Želeći da pronade, za relativna otkrića ljudskog glasa, neke tačke povezivanja na terenu koji se obično smatra čvršćim, na terenu pisanog jezika, Chopin citira (navodi) *le permutations* Briona Gysina i *poemes partition* Bernarda Heidsiecka, operacije koje se mogu smatrati ravnotežom između rukopisa i zvučne poezije. Chopin insistira na dubini zvučne poezije, sa akcentima na misticizmu („*unutrašnji izraz je pronaći čoveka*“) Tako *crirhythmes* Dufrenea su „pre svega ljudske projekcije“. Dufreneov rad je čist i jednostavan izraz ljudskog „krika“ i pokazuje na kraju koliko Artaud nije bio spreman da sve dovode do kraja. „*Crirhythme*“ je „mimetičko delo, ekspresivno, ponekad prepuno humora, ali mnogo češće prepuno teskobe. To je hor usta i grla.“

Ne toliko na zvučnom planu koliko na polju rukopisa, operacija kojom rukovodi Luciano Caruso časopisom „*Continuum*“ može biti vezana za pretežno letristički ambijent. Naročito rad Carusoa nastaje prevazilaženjem serije iskustava koje nisu među sobom potpuno homogene, ali sigurno relativne u odnosu na veliki problem transformacije u rukopisu ponašanje u pravcu jezika koji je izveo Wittgenstein, i veoma često u ravnoteži između kolaža i krajnje pojmovnosti (*concettualizzazione*). To međutim fali a zamenjeno je rasturenim lancem semantičkih podudaranja među zamršene kaligrafske puteve Emilia Villae.

Iz knjige *Ka totalnoj poeziji*
Paravia, Torino, 1978.

Prevod sa italijanskog Jelena S. Brković



Bob Cobbing

Da, Sah., Bu., Mau., Flo., Neu., Au., GrRo., Natz., Nie., Stu., Lub., Rav., Herz.
 Sah., Bu., Mau., Flo., Neu., Au., GrRo., Natz., Nie., Stu., Lub., Rav., Herz., Da.
 Bu., Mau., Flo., Neu., Au., GrRo., Natz., Nie., Stu., Lub., Rav., Herz., Da., Sah.
 Mau., Flo., Neu., Au., GrRo., Natz., Nie., Stu., Lub., Rav., Herz., Da., Sah., Bu.
 Flo., Neu., Au., GrRo., Natz., Nie., Stu., Lub., Rav., Herz., Da., Sah., Bu., Mau.
 Neu., Au., GrRo., Natz., Nie., Stu., Lub., Rav., Herz., Da., Sah., Bu., Mau., Flo.
 Au., GrRo., Natz., Nie., Stu., Lub., Rav., Herz., Da., Sah., Bu., Mau., Flo., Neu.
 GrRo., Natz., Nie., Stu., Lub., Rav., Herz., Da., Sah., Bu., Mau., Flo., Neu., Au.
 Natz., Nie., Stu., Lub., Rav., Herz., Da., Sah., Bu., Mau., Flo., Neu., Au., GrRo.
 Nie., Stu., Lub., Rav., Herz., Da., Sah., Bu., Mau., Flo., Neu., Au., GrRo., Natz.
 Stu., Lub., Rav., Herz., Da., Sah., Bu., Mau., Flo., Neu., Au., GrRo., Natz., Nie.
 Lub., Rav., Herz., Da., Sah., Bu., Mau., Flo., Neu., Au., GrRo., Natz., Nie., Stu.
 Rav., Herz., Da., Sah., Bu., Mau., Flo., Neu., Au., GrRo., Natz., Nie., Stu., Lub.
 Herz., Da., Sah., Bu., Mau., Flo., Neu., Au., GrRo., Natz., Nie., Stu., Lub., Rav.

Heimrad Bäcker

НЕЖА
 РТОМ
 ОКРЕМ
 ЯВЯМЕ
 ОКРЕМ
 ОТРАЖЕН

Молод
 и лав я
 и лив я
 в яви
 лия
 валидолом

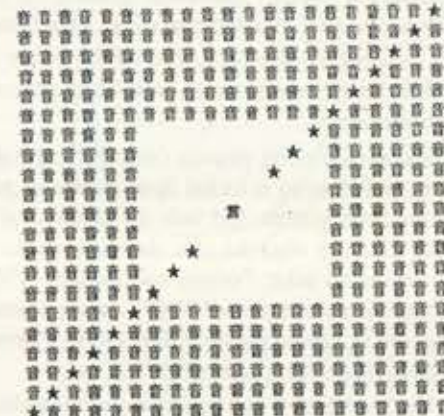


Сердце
 В
 Сердце

Дмитрий
 Авалиани
 роет

Москва, телефон 288 66 12

Dmitry Avaliany



Naboru Izumi

Miroljub Todorović
PROSTORNA POEZIJA PIERREA GARNIERA

Francuski pesnik Pierre Garnier (1928) svakako je jedan od glavnih inspiratora, pokretača novih kreativnih energija i tokova u savremenoj planetarnoj poeziji. Već 1963. godine, on u Parizu, u časopisu *Les lettres* (brojevi 29 i 30) objavljuje *Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique*, kao i *Plan-pilote fondant le spatialisme*, kojima udara temelje svom pesničkom pravcu: prostornoj poeziji (spatialisme).

Osnovna dokumenta ovog pravca (manifesti, proglasi etc.) Pierre Garnier će publikovati u knjizi *Spatialisme et poésie concrète*, »Galimard« 1968 godine. Od tada do danas ovaj pesnik će sam, ili sa Ilseom Garnier objaviti više desetina zbirki prostorne poezije. Navešćemo samo neke: *Poèmes mécaniques* (1965), *Ozieux – poèmes spatilistes en dialecte picard* (1967), *Jardin japonais* (1978), *Livres de Danièle* (1982), *Livre d'amour d'Ilse* (1984), *Poèmes en chiffres* (1988), *Le Spatialisme en chemins* (1990), itd.

Za Pierrea Garniera čitava poezija je eksperimentalna, »istraživanje u sebi« a ne predstavljanje nečega izvan.

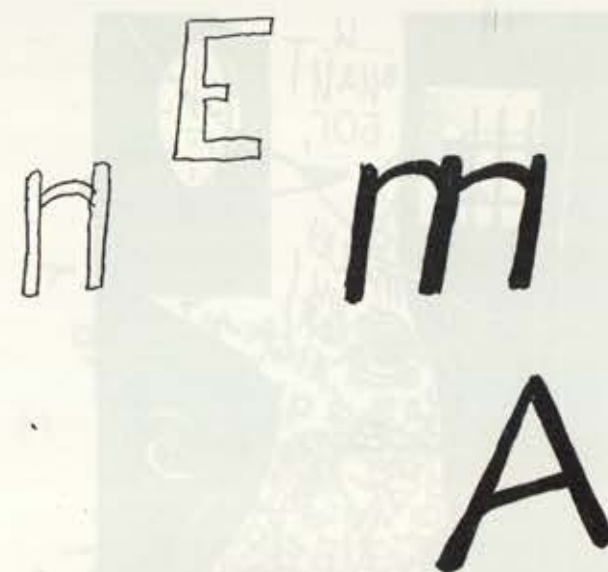
Novi pesnik više neće biti samo onaj koji opisuje jezikom, peva, već je istinski tvorac jezika. U osnovi prostorne poezije, prema, njegovom rečima, je »objektivizacija pesme« i njeno smeštanje u prostor, a to se može postići jedino potpunom »izmenom strukture pesme«. Čitanje nije više samo dodirivanje površine poezije, već prodiranje u njeno jezgro do suštinskih vizuelnih i jezičkih znakova. Na taj način pesma biva odgonetana »u trodimenzionalnom, čak četvorodimenzionalnom prostoru«.

Vizuelna i prostorna poezija, uverava nas Garnier, jeste poezija na granicama jezika i sveta, radikalna poezija na rubu bezmerja.



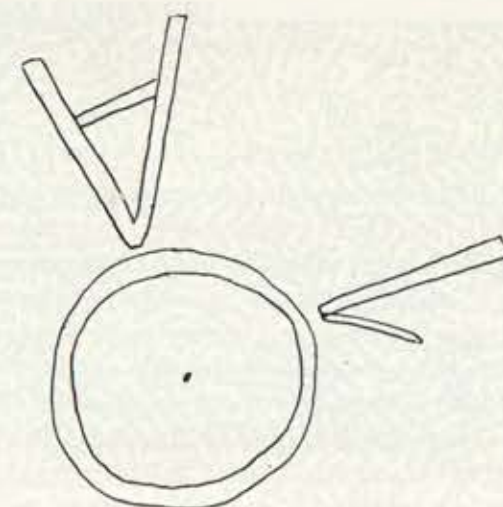
L'IMPRIMERIE EST
LA POÉSIE
LA POÉSIE EST
L'IMPRIMERIE

Pierre Garnier



L'IMPRIMERIE
EST LA POÉSIE
LA POÉSIE
EST L'IMPRIMERIE

Pierre Garnier



ATOME

L'IMPRIMERIE EST LA POÉSIE
LA POÉSIE EST L'IMPRIMERIE

Pierre Garnier



A. de Araujo



Sergey Grishounov



Bill Michell

Irving Weiss SIGNALISM FOREVER!

What I find most striking and admirable about SIGNALISM is its longstanding revolt against critical ideas recues and semiotic complacency, against taking for granted the meaning of meanings in word, image, sound, and action. Unquestioning acceptance of convention represents the actual state of culture in both the elite and popular arts—and yet most people live by technological Modernism without realizing it. They blandly absorb their technological environment of collage/montage juxtapositions, surreal associations, and negligent collisions of impressions in advertising and public propaganda conveyed by photographs, cartoons, comics, movies, and TV. What avant-garde artists know in their bones is that of course our traditional ways of representing the world have all been fragmented and atomized and will never be reconstituted as before. But above all, one, they, all of us, must resist being seduced by the facile technological control over our elemental wills and desires practised by economic and political authority. It is their rhetoric against our poetry. What Modernism began and Signalism seems to me to continue is to recombine the atoms of language, images, sounds, and acts, marks, signs, silence and noise, things and objects, chance and accident, to discover the poetry of our historical moment and to celebrate our lives bound to a constantly changing technology.

Dr Draško Redep
PLANETARNA AKTUELNOST SIGNALIZMA

Povodom knjige Milivoja Pavlovića *Svet u signalima*

U zamamnoj diskrepanciji naše književnosti, gde se stilovi opasno brkaju, a kalendari pokreta neopozivo sustižu i najčešće ne prepoznajući sebe u tradiciji koja nam je i naš romantizam dokazala kao posledičnu aplikaciju što čak dotiče dvadeseti vek, jedva je nekoliko manifesta i programa preživelo lanjske naše snegove. Umni jedan naš pisac napominjao je da su manifesti često zanimljivi samo stoga što u njima ima ostvarenih reči. U dramatičnim tencima našeg opšteg dikontuiteta, gde je neostvarenost, kao najčešći atribut, pratila našu smrt, kao veliku nepravdu, neuvažavanje prirodnog razvoja nekih naših oduševljenja, Isidora Sekulić bi odmah napomenula da se radi o sirotim našim oduševljenjima, sve se desillio prerano, u žestokim anticipacijama, ili odveć kasno, u surovim uslovima takozvanih neprilika. «Znak postoji u prirodi pre njegove ljudske artikulisanosti», tako je govorio jedan od žreca signalizma, Ljubiša Jocić, autentični naš nadrealista, uvek izostavljen iz posvećenog kruga trinaestorice takozvane druge, beogradske nadrealističke centrale.

Upravo to postojanje signalizma pre njegove pojave datiranosti, i pre izuzetnog i po svemu već kultnog Miroljuba Todorovića, ukazuje na trenutak koji obično zovemo prepoznavanjem.

I kao što je počasni doktor Jagelonjskog univerziteta u Krakovu, Ivo Andrić, u čuvenoj gliptoteci Kopenhagena, u Dioklecijanovoj glavi namah prepoznavao našu, zemljačku facu, tako je signalizam svojim jezikom koji odista jeste nalik na jezik kvantne

mehanike, prepoznao nekoliko znakova i nekoliko simbola savremene nam civilizacije tako dramatično i tako neopozivo da već nikako u narednim decenijama i stolećima neće moći biti disputa o savremenoj ekspresiji, o snu, o komunikaciji, bez njegove funkcije.

Jagelonjski univerzitet nije ovde pomenut slučajno. Julijan Kornhauzer naš prijatelj i veliki poznavalac zbivanja u savremenoj srpskoj književnosti, odbranio je prvi disertaciju o signalizmu. Naša posla, reklo bi se u anegdoticnom žargonu čaršije.

Ali upravo ta činjenica otvara dosije signalizma na neizvesno izvestan način.

Na nepostavljeno pitanje o tome otkud signalizam u Beogradu, ova nepredvidljiva, reska i markantna knjiga Milivoja Pavlovića (*Svet u signalima*, «Prometej» 1996), odgovora difuzno, mnoštvom pronalazaka, podataka, manifestnih poruka, hronika, odblesaka jednog pokreta koji ulazi u četvrtu deceniju i koji je svoju inspiraciju prevashodno pronalazio u dostignućima tehnološke civilizacije.

Signalizam je, možda jedini posle nadrealizma, srpskoj kulturi i književnosti doneo atribut visoke planetarne aktuelnosti, dovršenosti, prepoznavanja cilja. Nije slučajno što su najinventivniji beogradski nadrealisti (Dušan Matić, Oskar Davičo, Ljubiša Jocić) upravo esencijalnu definiciju signalizma prihvatili kao ispit poezije pred elektronikom u nezapamćenom vohoru modernog života.

Pavlovićevi ogledi i intervencije svake vrste, pravovremene i obaveštene, postavljene u samoj blizini ovog jedinstvenog pravca, svedoče o pouzdanoj erudiciji i saživljavanju sa pokretom. Signalizam je bio nepravredno skrajnut našom konvencionalnom kritičkom praksom. Ni prvi ni poslednji put, kada je u pitanju novum, prekršaj, izazov.

Pavlovićev iskorak u neistraženo carstvo reči i znaka, datiran septembra 1996, tri decenije kasnije, autentična je, apokrifna i živa istorija ovog pokreta i čita se sa uzbuđenjem, ponosom, uprkos. Poetički fragmenti, registri, bibliografski podaci, klasifikacija sig-

nalističke poezije, pisma i drugi prilozi u ovoj knjizi senzacionalno pokazuju jedan od bitnih fokusa srpske književne misli.

Ona *Velika i mala slova*, iz antologijske pesme Ljubiše Jocića, ovde su Naišla iz umnog, sveznadarskog kompjutera da bi tumačila naše zaumno biće, naš san, naš vek.

Praznik smelosti, istraživačkog duha, slobode.

A kada je reč o pokušaju poetskog ispitivanja tela, o čemu se takode govori u spisima posvećenim signalizmu, valja napomenuti da je ta takozvana fizička inteligencija našeg bića, upravo u spiralnim potvrđivanjima signalizma pokazala svoja mnogobrojna, izutetno inspirativna lica.

U pesmi Ljubiše Jocića *Pred reprodukcijom jedne fotografije Silvije Majer* napisanoj i objavljenoj u vreme njegove velike privrženosti signalizmu, najpre se, kao moto citira Roman Jakobson: «Neki misionar iz Afrike kudio je svoje stado što ide neodeveno. A vi - pokazate oni njegovo lice - niste li vi negde goli? /lice mu je bilo izbijano/, Da, ali to je moje lice. A kod nas je, vidite posuda lice, uzvratite urođenici».

Tako je Jocić najavio signal kao dogovor, kao veliku spoznaju, a našu kožu kao jedinstven atlas, ne tek erotičan nego i harmoničan.

Ostalo je poznato, Jocić opisuje Silviju Majer koja je igrala u filmu Fransoa Žufa, skroz obrijanu, obrijane glave ali i sa otkrivenim ogoljenim rasekom seksa. I upravo u odsustvu magičnog iskavog krzna koga nema, u velikom odsustvu uobičajenog, najednom pokazao u kolikim je razmerama telesnost – kao velika rastkovska baština naše književnosti itekako bitna, čak prevashodna. Duhovnost samo mojoj mišićnoj pustolovini smeta, veli Rastko u jednoj od svojih korčulanskih pesama. To je, dakako, tek početak.

Signalizam je omogućio da čitava naša telesnost postane signal, otkriveno biće, veliki, neponovljivi znak.

I kao što je, bez sumnje, filma i televizijskog medija bilo i pre pronalaska filma i televizije, tako je signalizam iskazao svoje biće unapred, prepoznavši nas izgužvane, konvencionalne, svakojake.

Najzad, na kraju, nesto sasvim, sasvim lično.

Najpre sam mislio da je Miroljub Todorović ili institucija ili pseudonim ili grupnjak jednog zavereničkog kruga. Posle, uglavnom, pišući decenijama bezmalo 45 godina kritiku, dugo i predugo nisam mario za signalizam.

Kad ono, u tihoj omami čitačke nam droge, shvatio sam da je pomisao na njega ne samo neizbežnost nego i velika profesionalna i moralna obaveza.

Moja antologija srpske poezije od 1945. do 1995. ima naslov upravo po jednoj, usudujem se da kažem signalističkoj pesmi Ljubiše Jocića *Velika i mala slova*. I u njoj je, dakako, pronašla svoju rasvetu reprodukcija one fotografije Silvije Majer.

Knjiga Milivoja Pavlovića nije tek tumačila signalizam kao pokret, nego je i nas podsetila na naše znakove, na svet pomame i omame, kao neočekivanu, novu azbuku takozvanih antipoetičnosti koje nas hrabre i opčinjavaju autentičnom poezijom.

Лука Прошић
ЈЕЗИК КАО УНУТРАШЊЕ СТАЈАЊЕ

(Надам се да ће се ови фрагменти уклопити у тему о сигнализму, јер је и сигнализам преокупиран језиком, а такође, у текстовима Миroljуба Тодоровића се доста говори о језику, - његов текст *Језа језика* је то некој својој теизији-најунутирашњији. О томе текстову писао сам под истим насловом у једном од прошлих бројева *Сигнала*. А овај текст, овде, само је један *покушај* у том смислу.)

*

Кад је у питању језик онда се могу имати у виду сва питања о језику којима се баве разне језичке дисциплине.

Тих дисциплина има, као што се зна, поприличан број. И, опет, као да сваког дана настаје нека нова таква дисциплина. Али, овде се, у овим *покушајима* језик и не узима баш тако како се узима у тим појединим дисциплинама, као *објекат*, као *предмет* који је трајан и чврст, па се у том смислу и проучава, као то што је трајно и чврсто, ма да је у себи стално у једном кретању.

Али, које је то језичко питање, које осећамо као смислено питање о језику, а којим се не баве те дисциплине? То је, по моме мишљењу, једно питање у коме се сама реч издваја као то што припада нашој унутрашњости и што се она, тако и издваја, у томе нашем неком унутрашњем *простору*, као *знак* и, опет, као једна загонетност која изазива питања, али се, онда, и ми у тим питањима о тој речи, сами себи понекад учинимо загонетним и немоћним.

А сама реч је специфичне природе, кад је у питању њена трајност и отпорност на промену и не може се упоређивати са трајношћу и отпорношћу материјалних објеката, то је нешто што је, пре, с нама самим и што припада сваком од нас. И сам језик је, исто тако, то што је *чврсто* и *трајно*, ма да у себи носи и могућност промене, јер је у језику, може се рећи, оно најбитније за нас и језик је, као такав, само човеково *постојање* и основа и издвојеност за свако човеково постојање и бивање. Језик је *почетак* и као да је тако, и пре свога развитка, у самом свом *почетку*, досегао све и одмах се, у *почетку*, развио и чим се развио, досегао је све. Али је тако стекао неку *чврстоћу* и отпорност на промену. Али, језик у самом своме почетку носи и *промену*, али је онда и тај *почетак* језика у свакој његовој промени и у свему ономе другом што може да се промени. Можда је зато та *тврдоћа* и *тра-

јност* језика и зато он и нема своје историје, већ постоје само одређене промене, изграђивање и надодавање другог *истом* и појава нових речи. Али је у тој *тврдоћи* и *трајности* језика и нека мистерија наша и неко узалудно пристајање на то трајно што и није трајно, и тако, онда, као да смо стекли и оно једино *непристајање*. А језик је, и споља кад се *гледа*, необично дело, - оно изгледа као да је неухватљиво, расуто и опет чврсто одсечено у тим гласовним квалитетима које можемо опаžати, тврдо је и отпорно, и поред тога што је *лако*, насупрот нашем страху да ће се распршити и нестати у ономе из чега као из слободе извире. Али то је сад једна друга *тешкоћа* тога говорног и гласовног, које се тако пробиле, испред. Реч је, као глас, као одређени скуп *гласова* избила, рекло би се, из *ништавила* и једне бесконачне могућности гласовног, која јој увек насупрот стоји и управо као таква, као једино *то* које се у томе може перцепирати, реч као да се докопала трајности и постала је трајна и, опет, као да је у тој трајности учвршћена тим *другим*, тиме што је нека *тишина* и *непостојање* који као да је чекају. И она нас, онда, тако, својом једноличношћу, надилази и повезује, постаје у том могућем гласовном само то *гласовно* које је трајно и чврсто, које је увек с нама, постала је нека *отпорност* и *опорост* и *биће*, које знамо и које нас само одређује и, опет ми, једино прихватајући то гласовно *једно*, улазимо у ту гласовну одређеност и изграђеност, која је наша одређеност и *изграђеност*. И то је гласовни *предмет*, једна основа и један ослонац за нас, али сам тај гласовни предмет је у ономе што је могуће и што се насупрот том једном гласовном склопу може јавити и у томе се стекла нека његова *тајна* и боја. Али то *једно* гласовно које можемо опаžати је *једно* за све и тако се то *исто* наше у нашим различитим бивањима јавља као *стварно*,

као *објекат* који нас повезује и то тако да је довољно да изговоримо реч, да се њоме послужимо, па да будемо у заједници, да будемо с другима и у роду. То *једно* је са сваки појединцем и сваки појединачно и тако се носи *род* и та припрема и припремљеност за све друго. Али тако можемо бити тек пошто смо произвели речи и то *гласовно*, али смо једино и могли произвести речи и то гласовно и учврстити их, тек пошто смо и сами то *родно* и тај *почетак* и та једна *удаљеност* и *прозирност* и језик и није ништа друго него то *враћање* отуда и то долажење отуда из тога далеког и најдаљег и језик смо *научили*, дакле, тек на крају, и онда кад смо дошли. И тек тако и дођемо, тек пошто научимо језик и онда је тако свако дошао и свако је дошао свакоме и за нас као појединце и за сваког појединачно *род* и није ништа друго него језик као та постојећа *стварност*, која је већ дата и коју затичемо и онда је *научимо* и то *учење* је, опет, сасвим другачије од оног које је у школама, ма да је и у школама, али је то *учење* пре припремање и оснивање и стицање основе и неко *ходање* изнутра и тако у томе *ходању* и стицању те основе стичемо и сам *род* и улазимо у бивање и постојање родно, које је само то чврсто и најчвршће постојање и бивање. То *родно* је сада сама реч која је наша, или моја реч, као само то *живо* и сама та *жива ватра* која је издвојена и појединачна и по томе онда оно што је допрло само до себе, до своје изузетености и *живота* и само је то *живо* /по тој некој потпуној издвојености/. Али реч је и то *једно* које је исто за све, - али то *једно* и наше родно сада постоји као појединачни квалитет, као сам *живот* и ми смо, и онда кад смо најдаље, у најдаљем удаљавању, у речима које говоримо, - тако се споразумевамо и међусобно допиремо једни до других, и поред тога што смо сами и најсамљи. Али, тек тако је и могуће то спо-

разумевање и то међусобно допирање једних до других, из те највеће самости.

Реч се може /као то *једно* / *обогаћивати*, може се модификовати и реч, опет, као то *једно* носи једну бесконачну могућност тога обогаћивања и то носи свака реч у себи и поред себе. И то је, опет, с тим нашим *почетком* и, опет, с тим неким досезањем, да се одатле, из *почетка*, досегло доста и скоро све, да се одмах досегло све, али као да је тога још и преостало и није се досегло и онда се тако, у тој бесконачној могућности обогаћивања припремило за сваку евентуалност. Али, језик и речи су спори у тим својим променама, и поред тога што могу да се мењају и да се изграђују и што је та могућност присутна у речима и около њих, као нека *слобода* и *провалија* која као да је остављена ту да би могла да се *користи* у тим језичким променама. Али се речи и језик споро мењају и они, упркос тој *лакоћи*, остају трајни и скоро исти, и поред тога што се мењају, и као да је ту, у томе, и та нека снага и чудесност и лепота речи и језика, да остају исти и поред тога што су тако да сваког тренутка могу да нестану, као да је свака реч најлепша и лепша од свега тога другог могућег и зато је не дамо и чувамо и бранимо свим и свачим. А та једна реч, која је допрла до *нас*, тиме као да светли и сјаји се, тиме што је допрла до *нас*. То је највише и једино, то допирање до нас! И у томе њиховом допирању до *нас* и постојању за нас као да је и нека мистерија њихова, у тој некој њиховој постављености према нама и нас према њима и ту је битно то издвајање и то *показивање* и то што се издвојило и успело да се издвоји као сама *реч* и то што је сам *језик*, из тога што је та бесконачна могућност језичка и та нека слобода и провал-

ија и то, опет, што *нас* тако што нам се *показује*, приморава на себе као што нас, све што је с нама у тој својој издвојености, приморава на себе и осваја нас и ми сами постајемо само то што је издвојено из неке бесконачности и *ништавила*. Али, опет, и то само што је издвојено, постаје наше и то што смо ми сами. Речи су као и ми сами и оне нас приморавају на себе, као што и ми њих приморавамо на нас саме. Ми и не можемо другачије него тако како нас оне приморавају, да их присвајамо и премештамо у ту унутрашњост и у то само *живо* и саме су тако само то живо и издвојено. Али их и ми приморавамо на нас саме и према себи и држимо их у тој некој трајности и опорости према промени и у тој таквој издвојености и трајности као да се и постиже само то највише.

Језик и речи су *спори* у променама, и поред тога што свуда око речи и у самим речима сјаји њихово *небиће*, као провалија, као слобода да се место једне речи изгради друга. Можда је баш у томе снага језика, да се, кад је у питању језик, то тако може, да се то *једно* речи постави као *једно* за све и једино се тако и постоји у некој јасности и *истости* и свако се од нас појединачно тако и поставља, у тој јасности и истости за све друге и ту као да се, око тога што је то неко надилажење те наше појединачности, окупља онда сва та унутрашњост наша и то духовно наше која нам припада. То је та *тежина* која се пробија до себе и трајно завршава, али као да се никад и не завршава, нити се може завршити. Овде није реч о томе како су настали ти чврсти језички системи и речи и како су се развијали и учвршћивали у својој структури, већ о самој *трајности* и *чврстоћи* речи и тога гласовног склопа којим се служимо као средством и којим се служе сви и који

је *једно* за све и који, опет, као да је независан од нас, као нека *истост* за све и нека *јасност* и одређеност, која нас повезује том својом истошћу и јасношћу. Сама реч, то смо *ми* под светлом, ми сами откривени себи и опет та наша *откривеност* је и откривеност тих других и тако су нам доступни и достижни.

Ми смо са речима које препознајемо и знамо - сигурни и имамо то осећање сигурности и одређености и чак и неке обезбеђености и извесности и поред тога што смо у неизвесном и несигурном. Као да гледамо њима! Ми смо преко речи и гласовног склопа сами одређени и имамо ту *тежину* и извесност, у томе речничком и језичком, то је та стабилност и једна везаност са собом и са свим другим и са *светом* и то је једно наше опстојавање и постојање и неко само средиште наше. Али је то тако, да је то у тој диференцираности и тој издвојености речи и у тој *краткоћи* речи и у тим гласовним квалитетима који се разликују и који, опет, кратко трају у нашем слуху, као што се и сами ти *знаци* само летимично опајају. Али је то тако, опет, у томе што је само то *наше* и не може се одвајати од нас, али је издвојено и изграђено у речима које су као такве само тренутачне и као да нас тако остављају у ничему и некој празнини и онда их морамо непрекидно довлачити и постављати испред *себе*. Али је свака тако, у томе неком низу и истрајавању, и то што је, опет, у томе, суштинско наше, свака реч је то суштинско и у свакој речи гледамо то суштинско своје и наше и у тој својој суштини гледамо у себе и тако смо најближе себи. И још: у речима се или кроз речи надмашује и наша видна перцепција *света* и ствари и тако имамо једну потпуну одвојеност од те такве спољашње видне перцепције. Ми смо у језику и у речима и

гласовима које смо издвојили и које знамо и препознајемо као *ознаке* и саме *суштине* света и ствари у њему /ако се тако то може рећи/, ми смо, у језику и у речима, у самом свету, у себи и сам *свет* тако имамо на једном месту, имамо га са собом и у некој својој моћи. То је наше, то је то централно, које носи и које се само у себи завршило и одакле се и почиње, то је велика та наша припрема. Језик је наша највећа припрема! За шта? То је та припрема за то што смо изградили и то су те наше творевине. Али оне као да и нису толико значајне, премда су значајне, поред онога што је са самим језиком и с нама с тим што је сам језик, као та *жива ватра* и сам *живот* који тако имамо.

То је: ако је глас *знак*, онда ми увек имамо *знак* са собом, тако рећи, при руци /као неку *ватру*/, док оно што је означено може да трансцендира нашу перцепцију и може да има своје самостално постојање, али је преко знака или речи - с нама, савладано је у знаку /као да је само сагорело у томе *знаку* / и за нас је онда тако постало употребљиво. Али смо се и *ми* тако издвојили и *ми* сами смо обасјани том *живом ватром* која се тако унутра стално одржава и стално се пали и гори на томе чулном материјалу. Кад кажемо *рат* онда *ми* знамо шта је то и какав је то догађај *означен* тим гласовним склопом и не морамо бити директни учесници у томе догађају да бисмо знали за њега, - ми то знамо преко гласовног склопа *рат* који слушамо и тако то поседујемо. Али, исто тако та реч коју сада изговорам, то је то једино моје које је то само *живо* и само то издвајање моје и, опет, то је то што је најсајетије и *лако* и моје и моје најлакше постојање и изгледа тако да нам је реч она најближа *стварност* преко које увек и почињемо /да горимо и светлимо, јер нас реч и троши али и осветљава/, та реч која је увек наша и којом најлакше владамо. Али, она је једини прави *почетак* наш

и увек с њом почињемо и све то што је наше, спојено са језиком или с тим што је *знак*, и ништа од нас и не постоји, ако није у језику и *знаку*.

Свако је од нас та велика *самост* и одвојеност и, онда, отуда смо у речима и у тим *знаковима* и гласовним склоповима и отуда се стиже и долази. А доста је свега и чека се ред! А доста је и пристигло и с тим се онда може нешто почети, с тим што је до сада пристигло и показало се, то је велики тај пут наш, то велико долажење наше, отуда, из неке самости велике и провалије коју желимо да савладамо. Можемо се већ видети! То је наш велики свет! Отуда је! Из те унутрашњости и непознатог и скривеног и оно што чека да дође! И дође нам, дође пред нас, дође пред најосетљивији слух, пред велико уво и слушање! Слух је увек гладан речи и гласа и долази се немилице и свакако и долази се из најдаљег и блиског и свако долази и чудесно изненади! И још увек је тајна! Та унутрашња одигнутост, то постојање крајње, које се усудило изван себе и добило смрт и на њој је и отуда се долази и говори и свака је реч отуда и свако долажење и излажење је отуда. И та реч таква, родна! Како смо се пронашли и упутили једни другима! И стасло се отуда - себи и другима, далеких и најближих.

Али ако смо тако, сама та велика унутрашњост и скривеност и издвојеност и ако се отуда стиже? - она је гледање један други свет. Гледање нас само учврсти, открије нам земљу и космос и само је немо гледање. Вид не може да изрази ту унутрашњост и он је само приморава на свој свет и на себе. Видом смо везани само за објекте и то спољашње, то је тај *свет* и то што се пађе. А речи су нам ближе, оне су наше, оне долазе изнутра, оне су корабље

које су допловиле до слуха и донеле много драгоцености и непознаница. - ми смо им склонији, то најдаље удаљаване наше им је склоније, дух им је склонији, јер су лаке и прозирне и лакше од свега лаког и лако се влада њима и лако се постављају и саме су склоне томе далеком и најдаљем. Са њима смо унутра и поред тога што их чујемо и, опет, кад их чујемо, чујемо их само тренутачно и кад напусте то унутрашње, као да журе да се тамо врате и да нестану тамо. Али дођу друге!

Али реч је и родна. И она је отуда, из те једности и самости и те непознатиности и унутрашњости упућена другима. И сама је то родно и доноси га и чува и ми, онда, и сами тако постајемо родни и сам род и то родно. У речима је тај велики напор да се превлада једност и смрт и то њихово велико грађење и учвршћивање и њихово примање. У речима је мудрост свих! И та сигурност и осигураност! И речима лако владамо, оне су практичне и лаке су и у њима самима тако се обнавља она наша жудња за долажењем и остајањем.

Речи као строго отсечене целине трају само тренутак у односу на наше време трајања и с те стране ми смо према њима моћни, оне су наше средство, које ми временски лако савладамо и са њима смо увек тако да нам време нашег трајања пружа неку нејасну наду на нашу трајност, али нас и речи, ма колико биле тренутачне и лако савладљиве, ипак троше и преко њих, кад их употребљавамо, добијамо своју прошлост коју опет ничим другим не можемо савладати него речима. Али, опет, ту смо код неких других чудних питања да, кад опажамо глас који производимо, то "ми" опажамо тај глас и изгледа тако да, кад смо у томе послу са речима, онда је тако да немамо ни оно што је прошлост, ни

оно што је будућност, реч је то укинула или сажела у себи и тако постала једна за све. Она је тако што је укинула и оно што је прошлост и оно што је будућност постигла неко апсолутно време којим смо избегли промене и у речи којом оперишемо у садашњем тренутку ми укидамо и сам тај тренутак и постижемо време рода, неко наше опште време, које је време језика. Тако реч, као то утврђено, које увек препознајемо између свега другог, без обзира на наше конкретно бивање, постаје нешто најпрактичније управо зато што је она у себи укинула време и она нас као то једно и надилази али, онда, и то наше појединачно бивање постаје бивање за све или бивање за род.

Шта то издваја "реч" између других гласова који су могући и који се непрекидно производе и које ми можемо опажати? Кад кажемо "дрво" онда ту имамо само гласовну структуру, гласовни квалитет који је за наш слух другачији од речи "метал" и ту разлику ми јасно уочавамо и можемо уочити и скоро да смо ту у могућности једног безбројног разликовања гласова, као што у видној перцепцији разликујемо "предмете". Али речи су у слушном опажању нешто што је одсечно, што почиње и завршава се у своме звучиома трајању и што, такође, нема прелаза, већ свака од њих почиње и завршава се "тишином" за нашу слушну перцепцију и у тој "тишини" је и могућа "реч" /као глас/ која се лако ту произведе, као нешто што је онда постојеће и реално. И онда су се изградиле и бројне су и различите су и одмах их разликујемо. То је слух осетљиви! Али, то није само слух, то смо и ми, кад их примамо и препознајемо и разликујемо и одвајамо! И сами смо онда те речи! Тако се издвајамо и показујемо и остајемо! И тако се добија много и то "све" и све што је изван речи и гласа једино се и може

појавити у свом сажетом и чулном облику, у речима. И сада се ту можемо питати: шта је реч? Можда би се могло рећи да је реч оно есенцијално нашег постојања, или, опет, да је "свет" у језику добио своје практично и сажето постојање, да смо преко речи и језика сам тај свет учинили средством свога постојања.

Језик и речи су само други облик бивања онога што јесте и све је добило своју реч и свет је тако савладан у речима и у томе гласовном и онда се у томе гласовном и могао успоставити тај наш апсолутни однос према свему и онда тако, као да се ту, и једино ту, и на тај начин могла отворити нека почетност и незавршеност и то пристајање и савијање око тога коначнога, које је онда у томе свему другом помакнуто до непоновљивости. Али је и "једно" и родно! Као да је једино ту могло почети само то стварање! Све је добило своју реч и свет је на тај начин савладан у речима, а сама реч је најлакше средство нашег бивања и постојања. Реч је добила "чврстину" и "назнаку" која се врло тешко напушта. Али их је доста, оне нису безбројне, али их је доста и у томе носе ту једну неисцрпност и непознатост.

За све што опажамо видом - немамо речи. Али смо у речима изразили оно што је битно и зар нас то опет не упућује да се ослонимо пре на слух него на вид, кад желимо да утврдимо то само битно самог "света" и зар речи и језик нису тако постали "кућа" нашег бивања, "кућа бића", како би рекао Хајдегер, - "свет" је у речима и језику увек при "нама", оно што смо успели тако лако и јединствено да савладамо и што је, опет, због тога, оно само битно наше, са

чим можемо бивати и постојати. За све што опажамо видом - немамо речи, али се може изрећи и у језику постижемо доста, скоро "све" и језик је то наше практично средство у апсолутном смислу и ту су отворени ти наши апсолутни домети и ми и немамо нити можемо имати било што друго као средство које би се у том смислу могло мерити са језиком. У језику је, таквом какав је, дата једна бесконачна могућност нашег постојања и почињања и увек смо и у неком необичном чекању.

Ми постојимо тако, на начин језика и речи и, онда, постојећи тако, као појединци, на начин језика и речи, ми смо истовремено и у могућности једног безмерног удаљавања једног од другог и усамљивања и усамљености, а да се ипак не изгуби нека "чврстина" унутра и то припадање истом које је, опет, присутно у сваком нашем говорном чину. А отуда онда и онај други говор, кад изгубимо моћ гласовног говора, онај унутрашњи говор, који је само за нас, али се и ту, опет, у томе "истом". Можда би се могло рећи, кад се говори о речима и језику, да су речи и језик у основи свега другог, да је то оно почетно средство којим се сами "проверамо" и припремамо за сваку другу делатност, то је онај наш "прах" који се уграђује у сваки наш животни чин и сваки се тај животни чин и може примити и разумети по томе "праху".

Кад изговоримо "реч", онда као да изговоримо оно што је сажето у свакој речи и слушамо то. Тако смо практични! Тако смо код онога што је код сваке речи, тако смо, кад изговоримо "реч", код самог језичког средишта и тако га чујемо и слушамо. Кад изговоримо "реч" и чујемо је,

• тако izgovorimo svaku reč i čujemo je i tako smo praktični i, u tome, opet, naznačili smo sve *elemente* i taj sklop koji je s tim što je sama *reč*. Kad izgovorimo *reč*, to je sažimanje i pročišćavanje i početak i počinjanje. Ka izgovaramo *reč*, onda izgovaramo i ono što je samo naše postojanje i tako ga čujemo i slušamo.

Andrej Tišma NOVI KRVOTOK SIGNALIZMA

Velike i značajne avangardne umetničke pokrete 20. veka takvima su najviše činila njihova glasila, u kojima su osnivači i članovi iznosili svoje ideje, programe, manifeste. Avangardni umetnici su se po pravilu okupljali oko neke zajedničke ideje, saradivali u praksi, sastajali se, ali suština njihovih htenja i dokumentacija akcija nalazili su se u magazinima, biltenima, časopisima ili novinama koje su izdavali. To je bio njihov vid komunikacije sa javnosću, koja ih inače, u realnom životu i okruženju nije naročito prihvatila. Periodične publikacije dadaista, futurista, nadrealista, zenitista, fluksusovaca... bile su „krvotok” ovih pokreta i, gledano iz današnje perspektive, najpouzdanije i najmerodavnije svedočanstvo o njihovim aktivnostima, idejama i dostignućima.

Isti slučaj je i sa „Signalom”, glasilom međunarodnog umetničkog pokreta Signalizma, čiji osnivač je srpski avangardni pesnik, vizuelni umetnik i teoretičar Miroljub Todorović. Genezu ovog avangardnog pokreta u književnosti i vizuelnim umetnostima možemo pratiti od kraja pedesetih godina kada njegov tvorac Todorović započinje lingvistička istraživanja i interpolacije termina i metoda egzaktnih nauka u pesnički tekst u okviru svog poetskog

programa koji tada formuliše kao Scijentizam. Već početkom šezdesetih nastaju njegove „Geometrijske pesme”, a 1965. objavljuje knjigu „Planeta” sa egzaktno-vizuelnim pesmama. Taj datum može se uzeti kao početak formiranja Signalizma kao pokreta oko koga se ubrzo okuplja grupa, uglavnom beogradskih, pesnika i likovnih stvaralaca koji žele, kao i Todorović, da govore univerzalnim jezikom vizuelnih znakova i prevaziđu jezičke i kulturne berijere koje dele svet. Kasnije Signalizam nalazi saradnike i uporišta širom sveta i postaje jedan od retkih autentičnih pokreta potekao sa naših prostora relevantan za svetsku istoriju umetničke avangarde.

Svoj proboj u svetske okvire Signalizam svakako najviše duguje internacionalnoj reviji za signalistička istraživanja „Signalu” koji Todorović u Beogradu izdaje od 1970. Ovaj časopis postaje žiža okupljanja naših avangardnih umetnika, vizuelnih pesnika i konkretista, među kojima su: Zoran Popović, Marina Abramović, Biljana Tomić, Bogdanka Poznanović, Slavko Matković, Neša Paripović, Vujica Rešin Tucić i drugi, a od samog početka objavljuje i radove istaknutih inostranih autora sličnih usmerenja kao što su Michele Perfetti, Clemente Padin, Sarenco, Adriano Spatola, Julien Blaine, Jiri Valoch, Eugenio Miccini. Od prvoga broja „Signal” sa Todorovićem na čelu objavljuje manifeste Signalizma, eseje o konkretnoj i vizuelnoj poeziji, kao i umetničke radove iz ove oblasti. Važna rubrika „Avangarda u svetu” donosi iz broja u broj informacije o najnovijim knjigama, antologijama, izborima, periodici i izložbama širom sveta čije teme su istraživanja u oblasti umetnosti. U prvom periodu redovnog izlaženja „Signal”, od 1970. do 1973, kada je objavljeno ukupno devet brojeva, uz Todorovića su se u redakciji časopisa nalazili i Vlada Stojiljković, Zoran Popović, Marina Abramović, i ova publikacija je u tom periodu bez sumnje imala krucijalnu ulogu u zbližavanju naših i svetskih tokova umetnosti. O tome svedoči i sjajan odjek koji je „Signal” imao u svetu.

Nakon 1973, nažalost, nastaje dvadeset i dve godine duga pauza u izlaženju ovoga časopisa, uslovljena finansijama, odnosno

društvenom nebrigom za ovaj pokret i njegovo glasilu. Međutim, ideje signalizma i praksa njegovih aktera nisu se prekidali do današnjih dana. Šta više, pokret je obogaćen novim akterima i novim formama stvaralaštva koje su uzete u fokus. Beleške o akcijama koje su u periodu neizlaženja časopisa izveli Todorović i saradnici ostale su rasejane po brojnim katalozima, knjigama, dnevnim novinskim člancima i kritikama. Međutim u nedostatku „Signal” sve to je ostalo prilično nesistematizovano. Godinama se osećala potreba za novom serijom ove internacionalne revije za signalistička istraživanja, čiji su stari primerici u svetu već uživali status istorijskog i bibliofilskog rariteta.

Iznenada, i na radost domaće i inostrane javnosti, kao Feniks iz pepela, pojavio se početkom 1996. novi, deseti broj „Signal”, po formatu i likovnoj opremi identičan sa ranijima. Uskoro su usledili dvobroji 11/12 i 13/14, a nedavno i trobroj 15/16/17. Nova serija „Signal” svojim sadržajem odražava sav energetski i stvaralački naboj koji se tokom više od dve decenije nakupio u krugovima signalista. Ona registruje i nova kretanja u domenu Signalizma, dajući akcenat na fenomene mail-arta, networka, performanse i umetničke akcije širom sveta. Posebnu vrednost i odliku nove serije čine brojni teorijski tekstovi koji na stručan i argumentovan način tumače i vrednuju dostignuća istorijske avangarde, neoavangarde, ali i alternativnih umetničkih pokreta današnjih dana. U svakom od pomenutih novih brojeva „Signal” objavljeni su tekstovi, poetski i vizuelni radovi po pedesetak domaćih i stranih umetnika iz preko dvadeset zemalja, a obim časopisa se povećao na sedamdeset strana. Među saradnicima javljaju se poznati svetski teoretičari i umetnici, od kojih su neki saradivali i ranije, a ima dosta i novih imena. Među njima nalazimo Dicka Higginsa, Pierre Restanya, Klause Groha, John Helda, Richarda Kostelanetza, Boba Cobbinga, Miroslava Klivara, Pierre Garniera, Serge Segaya, Stephena Perkinsa, Ruud Janssen, Shozo Shimamotoa, Ruggera Maggia, a od domaćih Živana Živkovića, Dobricu Kamperlića, Andreja Tišmu, Nenada Bogdanovića, Popa D. Đurđeva.

Pojava nove serije „Signal” svakako znači i novi zamah i novi krvotok za signalistički pokret, a sadržaj brojeva svedoči o tome da je Signalizam svih ovih godina bio i te kako živ i plodonosan. Stizanje svezaka novoga „Signal” na stare adrese, ali i na mnoge nove, pobudilo je u svetu ponovno veliko interesovanje za časopis kao i za sam pokret, tako da „lavinu” novih priloga i saradnika tek treba očekivati. Tako i pokret Signalizam stiže nove poklonike i obnavlja interesovanje međunarodnih stručnjaka za svoje delovanje.

Odlika novoizlaznih brojeva, svakako kao odraz zrelosti redakcije „Signal”, ali i zrelosti samog signalističkog pokreta, jesu tematski blokovi posvećeni pojedinim umetničkim pojavama, ličnostima, delima ili obradi za istoriju dragocenih podataka. Tako u 10. broju imamo grupu tekstova koji tumače fenomen vizuelne poezije, i to od srednjeg veka do danas, u broju 11/12 objavljeni su brojni tekstovi o knjizi Živana Živkovića „Signalizam: geneza, poetika i umetnička praksa”, broj 13/14 donosi iscrpnu bibliografiju Signalizma od 1965. do 1996. sa oko 1.200 bibliografskih jedinica. U trobroju 13/14/15 tematski blokovi posvećeni su životnom delu Živana Živkovića (1952-1996) i stvaralaštvu Andreja Tišme. Primetan je i veći broj vizuelnih priloga i prevedene poezije, tako da se novi brojevi „Signal” čitaju sa pravim istraživačkim uzbuđenjem, zahvaljujući stalnim uređivačkim inovacijama. „Signal” se po svojoj zrelosti ali fleksibilnoj koncepciji, bogatom i stručnom sadržaju, kao i po vizuelnoj atraktivnosti i kvalitetu objavljenih umetničkih radova, svrstao u sam vrh naše periodike iz oblasti umetnosti, a kao možda jedini koji na studiozan način prati alternativna kretanja na domaćoj i svetskoj umetničkoj sceni. Pritom treba naglasiti otvorenost „Signal” za sve interesantne pojave u današnjoj umetnosti, pa i za Internet kao skorašnji fenomen, u koji se „Signal” spremno uključio. Jer, ustvari, sva nova tehnološka sredstva elektronske i planetarne komunikacije samo su ostvarenje Todorovićevih scijentističko-poetskih vizija od pre trideset i više godina, kada se Signalizam tek rađao.

Ilija Bakić ELEMENTI NAUČNE FANTASTIKE U POEZIJI SCIJENTIZMA

Razvoj nauke koji ubrzano i bespovratno menja svet stavio je na velike muke svekoliuku Umetnost. Globalno uspostavljanje nove, tehnološke, haj-teh, civilizacije kao krune procesa započetog industrijskom revolucijom, od kada po pravilima geometrijske progresije ubrzava zahvatajući sve šire oblasti življenja, bitno menja položaj čoveka, kao jedinke i vrste, u sadašnjem trenutku i onima koji dolaze. Međutim, uprkos promeni parametara koji definišu i određuju egzistenciju u etabliranoj se Umetnosti i dalje oseća određena nelagodnost pa i odbojnost prema novinama. Kao da se sve one dešavaju previše brzo i čine pojedinim umetnicima previše kratkotrajnim i varljivim spram opštih i večnih tema kojima oni nameravaju da se bave. Tako na delu postaje očigledan određeni stepan konzervativizma tih umetnika kome je koren u zatvorenom i okoštalom shvatanju same Umetnosti. Neosporo je, naime, da se Umetnost, u svim svojim oblicima, bavi „večnim i opštim“ temama ljudske egzistencije i taj bazični nivo prepoznatljiv je u svim umetničkim tvorevinama, u svim epohama i kulturama. Ono što je različito su pojavi oblici, tj. onaj sloj dela koji je uslovljen konkretnim vremenom, društvom i pojedincem koji stvara. No, kako istoriju čovečanstva možemo sagledati kao niz sistema organizovanja života koji se neprestano i sve brže menjaju, desilo se, ili bolje rečeno, dešava se da se spoljno okruženje umetnika menja tako snažno i radikalno da on ne može da ga prati – spoznaje. Tako stvaralac (pre svega mislimo na etablirane, one koji zagovaraju proverenu statičnost kao zalog trajnosti i vrednosti) dolazi u raskorak sa sopstvenim vremenom što može da rezultira pomenutim konzerva-

tivizmom koji ume da se prurušava (npr. u lokalističkim nišama) pred globalnim procesima; sleđstveno tome i autori koji pokušavaju da sagledaju širine promena bivaju skrajnuti i nipodaštavani.

Poezija kao kraljica Umetnosti reči pretenduje na vrhunske uzlete i senzacije te je, po prirodi stvari, bliža idealu večnih vrednosti, što, opet, podrazumeva i veću rezervu prema trenutnom i novom. Otuda je „poetsko“ bavljenje napretkom nauke i tehnike i promenama koje one donose, bilo svedeno na izdvojene pokrete i pravce apartne od etablirane matice (koja još zazire i od dadaizma i nadrealizma koji su proslavljali homo ludensa, skriveni, neobuzdani lik stvari koji je nedovoljno akademski „zbiľjan“; mada nadrealizmu nije bila strana i nepoznata revolucija u psihologiji i psihijatriji s početka ovog veka).

Čini se da su za većinu umetnika neinteresantna bilo kakva dešavanja u svetovima nauke te oni na njih ne obraćaju pažnju, iako su koreni promena čitava ustrojstva odnosa u kojima živimo upravo u njima. Ponekad se može steći utisak da u krugovima etabliranih umetnika kruži – bauk nauke.

Sciјentizam, pesnički pravac koji je svojim prvim knjigama zacrtao Miroljub Todorović, inovativan je i prepoznatljiv po svom tematskom interesovanju (uz koji slede i odgovarajući pomaci na nivou jezika koje takva poezija koristi). Poeme „Planeta“ i „Putovanje u Zvezdaliju“ kao osnovnu temu „obrađuju“ kosmička putovanja i odnos čoveka prema, nazovimo ga tako, sekundarnom okruženju, i po tome se razlikuju od svih poetskih tvorevina etablirane literature tog vremena. Ono što ova dela još bitnije izdvaja jeste da se iza tema nalazi i sveukupno drugačije sagledavanje i sameravanje sveta i ljudske egzistencije. Todorović napušta usvojeni koncept koji u najširoj viziji vidi čoveka na nivou planete Zemlje, tog primarnog matičnog okruženja i njegovo postojanje i sudbinu diže na sledeću, višu stepenicu, smeštajući ga u još šire,

(gotovo) beskrajno okruženje – Kosmos, Univerzum. Zahvaljujući naukama otvoreni su novi horizonti i dveri drugih svetova i dimenzija. Spram ovog bogatstva kojim je okruženo čovečanstvo je tek „trun u Božijem oku“ a dosadašnja antropocentrična i antropošovinistička shvatanja postaju smešna. Ova nova slika bitno relativizuje dosadašnje vrednosne sisteme i razvoj čitavog čovečanstva u proteklīm epohama.

Iako je intelektualno-umetnička zavodljivost prostora koji su otvoreni razvojem nauke ogromna ona je gotovo potpuno ostala bez odjeka u etabliranim Umetnostima. Jedino mesto na kome ove teme opstaju jeste žanr naučne fantastike koji je, bez obzira na svoje kvalitete (a oni su, kao i svuda, različiti, od bezvrednih do remek dela), prezren, kao paraliteratura, u akademskim krugovima (posebno kod nas, pošto se situacija po tom pitanju u svetu menja u pravcu priznavanja „ravnopravnosti“, umetničke i vrednosne, naučnoj fantastici).

Putovanje u svemir, na druge planete, znane su teme književnih dela iz antičkog doba, počev od Lukijana Samosaćanina. Brojni autori su se otiskivali u kosmičke avanture upotrebljavajući razna sredstva (materijalna ili spiritističko – ezoterijska), što je bio pokušaj da se zadovolji želja za otkrivanjem novog, nepozantog, nedohvatnog, onog što je iza i izvan. Naravno, podsmeh je bio stalni pratilac ovakvih dela.

Tek u ovom veku, kada su fizika, tehnologija, kosmologija, učinile kosmička putovanja verovatnim (a zatim ih i ostvarila) vekovima stara ideja dobila je podlogu u realnosti. Istraživanja sve savršenijim sredstvima otkrivala su i otkrivaju mnoštvo gotovo fan-

tastičnih pojava (kvazare, crne rupe, bele patuljke, pozadinsko zračenje, nebrojane galaksije, planete koje kruže oko drugih sunaca...). Korpus ovih znanja prate i brojne teorije i hipoteze na njima zasnovane. Naučna fantastika koristi dostupna znanja i ugrađuje ih u svoj „svemirski“ segment. Mašta se nadovezuje na ono što je poznato i hrli dalje. (Naravno, još uvek postoje i dela koja se ne obaziru na nauku u svojim pričama kao što ima i onih koja upravo insistiraju na naučnoj utemeljenosti činjenica kojima barataju). Nauka je, u svakom slučaju, promenila mnoge kanone ovog žanra, uspostavila nove redove veličina po kojima se određuje postojanje, a konkretni uspesi astronautike dali su ovim delima dodatnu dozu uverljivosti.

Todorovićeve poeme nose u sebi spoznaju o nepostojanju odnosno prestanku neprikosnovenosti čovečanstva u Svemiru, o moćnim zakonima po kojima je sazdano i ograničeno, po kojima funkcioniše ono i čitav Univerzum što se širi u nepojmljiv beskraj. U tim i takvim okvirima putovanja kroz „sekundarno okruženje“, na druge planete, nužna su kako da bi se otkrilo ono nepoznato van ljudi, tako i da bi se otkrilo ono u njima. Kosmička sudbina čovečanstva (o kojoj govori Klark) pojavljuje se kao izlaz iz jedne i ulazak u drugu fazu razvoja čoveka u kojoj će se naša vrata susresti sa svojim ograničenjima, prevazilaziti ih i hrliti prema novim horizontima koji izjednačuju nauku i umetnost, nauku i lepotu (što već sada naziremo u predivnim znanjima teorijske fizike, koja ushićuju kao i najbolja poezija). U takvoj strukturi najveći izazov biće susret sa drugačijim oblicima života i inteligencija (sićušnim ili velikim kao planeta). Zagonetka spoznaje tuđinske svesti biće dokaz dorađlosti najvećim Tajnama.

Osim interesa za novine u nauci, „gresi“ naučne fantstike jesu i njena okrenutost budućnosti odnosno nemimetičko spekulisanje tj.

maštanje. Za „ozbiljne i temeljne“ ljude razmišljanja o budućnosti, posebno onoj daljoj i kosmičkoj, dokaz su nedoraslosti, nepripadanja svetu trezvenih okrenutih sadašnjosti i kratkotrajnoj budućnosti (u kojoj se trebaju ostvariti odgovarajuće zamisli započete danas ili juče a usmerene prema sopstvenom boljitku). Sve što iskače iz ovog šablona i nije sa obe noge ukopano u zbilju ne može naići ni na kakvo odobravanje i poštovanje uzročno – posledičnih ljudi. Tako dolazimo do kontradiktornosti na kojoj se baziraju razmišljanja većine ljudi (i umetnika). Materijalistički koncept stvarnosti insistira na izvesnosti a, takode, otvara i mnoštvo pogleda u budućnost. Doda li se ovome i nasleđen otpor prema bilo kakvoj budućnosti od one koja je Svetim spisima raznih religija određena kao „prava“, jasno je zašto umetnička dela okrenuta budućnosti (i mašti) nailaze na odmahivanje i sleganje ramenima i, u najboljem slučaju, svrstavaju se u omladinsku i dečiju literaturu, zajedno sa bajkama i sličnim sadržajima (uz zaboravljanje da su bajke ogoljeni šabloni vrednosnih sistema po kojima svi živimo).

Naučna fantastika najčešće se „pojavljuje“ u proznom obliku. No, to ne znači da ne postoji i naučno fantastična poezija. Ova i ovakva poezija deli sudbinu žanra – prezrena je (možda čak i više od prozne braće), pojavljuje se u specijalizovanim časopisima za naučnu fantastiku što ograničava njenu dostupnost, i, po principima getoizovane egzistencije, ima svoja posebna udruženja koja dodeljuju godišnje nagrade najboljim i sl. Osnovna karakteristika najvećeg dela žanrovske, naučno fantastične poezije je njena izražena narativnost. Razlozi za ovu tendenciju najmanje su dvojaki: stvaranje novih i drugačijih svetova zahteva brojna objašnjenja što oduzima i ograničava prostor za čiste metafore a nije zanemarljiva ni potreba pesnika da bude što jasniji i prijemčiviji. Stoga je ova poezija često bliska epskom poetskom ključu.

Todorovićeve poeme „Planeta“ i „Putovanje u Zvezdaliju“ bave se sasvim prepoznatljivim naučno fantastičnim temama – putovanja u svemir, susreti sa vanzemaljskim životnim oblicima i (ne)objašnjivim fenomenima. Pesnik uspeva da naraciju svede na najmanju meru i da je „subjektivno“ oboji tj. da umesto pukog nabiranja sve događaje predstavi iz vizure putnika. Na taj su način čudesa „očovečena“, predstavljena iz perspektive čoveka, što nužno podrazumeva i određeni stepen njihove prerade i prilagođavanja čemu se pridružuje i (ne)svesna mitologija kojom je uspostavljena veza budućih i prošlih putnika i njihovih poduhvata na osnovnom nivou (koji se ne menja kroz vekove) – svi su/smo putnici u nepoznato, nedodirljivo, vrtoglavo nepoznato.

„Očovečenje“ je jedan od važnih problema u naučnoj fantastici. Naime, težeći da se što vernije predstave čudesa svemirskih putešestvija, odnosno dešavanja na njima, pisci prečesto zaboravljaju ljude koji su u svemirskim brodovima i skafanderima i takva dela postaju puka revija tehničkih domišljatosti čime se potvrđuje teza o literarnoj bezvrednosti naučne fantastike. Jer, „glavni junak“ naučne fantastike, kao i svekolicke Umetnosti, jeste – čovek i bez pokušaja da se sagleda njegov položaj u bilo kojoj situaciji, njegovi doživljaji, fizičke i psihičke promene, nema ni valjanog umetničkog dela. U tom traganju za čovekom i njegovim mestom u budućim svetovima neminovno je spoznati i jednu od konstantnih crta ljudskog ponašanja – pokušaj da se sve „mitologizuje“, da se od svega pravi priča koja odgovara određenim obrascima po kojima se svi ponašamo, po kojima smo naučeni da spoznajemo svet. Ti obrasci se, naravno, menjaju ali je to izuzetno spor proces i nije direktno vezan za razvoj tehničkih civilizacija (mada ga one svakako ubrzavaju). Svojevrsni raskorak tehničkog i duhovnog nivoa, njihovi međusobni uticaji u nekim budućim svetovima, velika su i važna

tema naučne fantastike s kojom su spremni da se uhvate u koštac samo seriozni umetnici koji nisu, puki, fantastični obožavci tehnološkog progressa.

Kako je već rečeno naučna fantastika koristi, za svoje potrebe, naučna znanja, hiptoze i teorije. Shodno tome, za ovakva dela je normalna upotreba posebnog jezika – terminima kojima pojedine pojedine naučne i tehničke discipline „barataju“. Ovakav diskurs daje potrebnu dozu uverljivosti umetničkim delima (koju konzumenti očekuju) ali i otvara nove, običnom jeziku teško dostupne vidike. Naravno, pitanje balansa „običnog“ i „specijalnog“ jezika, njihovog dovođenja u vezu koja neće biti na uštrb jednog od njih, već će se uspostaviti odnos „simbioze“, dopunjavanja, izuzetno je ostvarljivo. Uspešno rešavanje ovog problema zavisi od mnoštva raznovrsnih i za svako pojedinačno delo specifičnih uslova a polazni reper za sve upotrebe specijalnih jezika je pretpostavljena količina istog u „opštoj upotrebi“ i koja može biti premašena u određenom stepenu (koji, opet, ne sme biti previsok da se ne bi izazvao efekat, odbojnosti čitalaca prema onome što se ne razume).

Upotreba „naučnog“ jezika u Todorovićevim poemama funkcioniše na nekoliko nivoa. Na prvom, njime se definišu fenomeni Kosmosa na egzakatan način koji poezija ne poznaje. Na taj način u jednoj pesmi „srastaju“ dva (često oprečna) principa i načina mišljenja i izražavanja. Spoj se, u početku, može činiti gotovo bogohulnim, posebno kada pesnik počne da upotrebljava i matematičke formule kao pomoćno sredstvo, tj. kao oblik pesme. U tim se trenucima stavlja na probu ne samo „elastičnost“ medija poezije već i (možda više) otvorenost pesnika i čitaoca, spremnost da se prihvataju šabloni (koji uporno daju bogohulnu uzbunu) i definiciju preispituju i da se, u krajnjem, iznova postavi i pitanje „šta jeste a šta nije poezija?“.

I, kako se to već mnoštvo puta (uvek kada je neka novina u pitanju) potvrdilo, poezija poseduje daleko veću snagu nego što to većina (autora, teoretičara, čitalaca...) očekuje. Tako se i strogi, suvoparni jezik nauke uklapa, čak i transformiše i otkriva svoje „umetničko lice“ (jer i nauka je umetnost) a „standardni pesnički jezik“ biva pročišćen i dopunjen novim značenjima. Na dubljem nivou ova simbioza (koja će prerasti u jedinstvo) potvrđuje da su emocije i intelekt neraskidivo srasli u celovitom biću samosvesti.

Naučna fantastika razvijala je svoju specifičnu ikonografiju u okviru koje značajno mesto imaju i brojni naučni i pseudo-naučni termini, kovanice i skraćenice. I svetska naučno fantastična poezija je preuzela deo tog iskustva i koristi ga prema svojim potrebama. Obzirom da su Todorovićeve poeme pionirski poduhvati na tom polju u našoj poeziji, sva jezička rešenja koja je primenio originalna su i nova i predstavljaju kretanje po potpuno nepoznatim teritorijama DOK SU DUHOVITE SLOŽENICE ZAČETAK PESNIKOVE INTERNE IKONOGRFIJE.

Scijentizam je nesumljiv prodor u sam koren poezije, razotkrivanje mogućnosti koje ona nosi a koje tradicionalnim pristupom nikada ne bi mogle biti spoznate. Nove teme, novi načini istraživanja i sredstava kojima se „grade“ metafore, šire teritoriju poetskog i u dotad nepesničke sfere koje jesu i nova lica sveta. Naravno, početni koraci u novo imaju svoja ograničenja: nužnost da se poštuju izvorna značenja naučnih termina, da se poštuju „lege artis“ postulati (inače će se sva novina izvrnuti u parodiju) mogu da „teško padaju“ upravo zbog nepostojanja uzora na koga bi se pesnik ugledao. Velika nepoznanica je i količina znanja koja čitaoci poseduju odnosno treba da poseduju da bi „pravilno“ razumeli ponudene sadržaje. U svakom slučaju, ovakva poezija zahteva već angažovanje kako stvaraoca tako i konzumenata ali ponudene vizije

svojom zavodljivošću i intrigantnošću opravdavaju uloženi trud. Todorovićeve poeme „Planeta” i „Putovanje u Zvezdaliju” upravo zbog kompleksnih vizija koje donose ostaju rariteti u našoj poeziji.

Tragom Todorovićeve avanture krenulo je još nekoliko naših pesnika koji su, kraće ili duže, ostajali verni scijentizmu. Jedan od osvedočenih „scijentista”, kome se konstantno vraća je i Slobodan Vukanović. Njegov najsvežiji rad na ovom polju je poetska knjiga – plakat (štampan u formi plakata, na papiru u prvom i metalu u drugom izdanju) „Nije za nježne”. Ovo delo je takođe okrenuto naučno-fantastičnim motivima kao i neke ranije Vukanovićeve knjige.

Vukanovićeve pažnja je u ovom delu fokusirana na „ovozemaljsku” budućnost i promene koje ona donosi u strukturi i organizaciji života na rodnoj nam planeti, na prodore u same kodove koji određuju vrstu, njeno postojanje. Zahvaljujući takvim mogućnostima sagledavaju se razvoji generacija, otkrivaju „uspešni geni koji su ključevi opstanka da bi, u krajnjoj instanci, početak i kraj ljudi bio prepoznat u „zvezdama pahuljicama svemira”. Napredak nauke omogućio je i drugačiji prodor u mikrokosmos (osim onog u korene DNK) i komunikaciji sa drugačijim ovozemaljskim oblikom života – biljkama, koje nas okružuju i za koje ne marimo previše. „Ispovesti” cveća otkrivaju čoveka gledanog iz drugog ugla. U tom drugom, krivom ogledalu itekako su vidljive i njegove slabosti, i samoživost i bahatost. Robotika, razvoj mehaničke inteligencije takođe je povod za preispitivanje ustoličenih, ukorenjenih, samoljubivih predstava o čoveku Pobedniku koje vode u jalovo samozadovoljstvo.

Spoznaja iluzija o svojoj važnosti motiv je i u pesmama o kronicističkim ljudima koji „varaju” prirodu i odlažu svoj nestanak da bi se, posle veštačkog sna, probudili u svetu koji ne razumeju, koji im je stran i kome oni ne trebaju; u pesmi o „novom božanstvu vode” sa dozom zdravog humora govori se o stvaranju nove, akva homini, vrste zarad koje se „obični” ljudi odriču delova svog tela.

Vukanovićeve poezija manje poseže za specijalnim, naučnim, jezicima što je određeno samom tematikom knjige ali to nimalo ne umanjuje prepoznatljivost motiva iz naučno-fantastičnog žanra. Mitološki sloj, očit kod Todorovića, i kod Vukanovića funkcioniše i dograđuje „očovečenu” sliku budućih vremena u kojima se postavljaju pitanja prepoznavanja sopstvenog identiteta i odlučuje o kretanju novim putevima postojanja.

Zaključimo na kraju ovog fragmentarnog, te samim tim nepotpunog i, svakako, nedorečenog, osvrta na elemente naučne fantastike u scijentističkoj poeziji M. Todorovića i S. Vukanovića, da je reč o neosporno zanimljivom poetskom pravcu, odnosno pesničkim knjigama koje plene svojom svežinom i nadahnutošću te otvaraju, za neke nove generacije stvaralaca, prostore koji obećavaju bogatu žetvu dela visokih i trajnih vrednosti.

1997.

Vasilije Radikić PROMIŠLJANJE SIGNALIZMA*

Objavljena posthumno, knjiga Ljubiše Jocića „Ogledi o signalizmu”, koju je znalački pripremio sada već pokojni Živan Živković, predstavlja – uz knjige Miroljuba Todorovića – sigurno jedno od najznačajnijih i najautentičnijih promišljanja signalističke poetike. I sam pesnik i signalistički stvaralac, Ljubiša Jocić je ispisivao ove ogledе kao svedočanstvo o krajnjoj odanosti signalističkoj stvari, iskazujući se kao jedan od strasnih zagovornika signalističkog projekta. Otuda je sasvim na mestu Živkovićevo zapažanje da je dubinu uvida koje nude Jocićevi tekstovi o signalizmu mogao dosegnuti samo pesnik.

Iako je Jocićevo delovanje u signalizmu, kako ističe Živković, trajalo svega tri godine, njegova promišljanja signalizma spadaju u najprodubljenija i najdalekosežnija. To samo pokazuje da je Jocićev susret sa signalizmom bio „pripreman” njegovom celokupnom dotadašnjom pesničkom aktivnošću i otuda sudbinski. Kao pripadnik nadrealističkog kruga u svojim mladim danima, Jocić je svoju trajnu pripadnost avangardnoj književnosti posvedočio i na zahtasku života. Njegov značaj jeste upravo u tome što predstavlja svojevrsnu sponu između dva autentična avangardna pokreta u srpskoj književnosti dvadesetog veka – nadrealizma i signalizma. I ne samo sponu, već kako to ovi poetički ogledi posvedočuju, stvaralački susret stare avangarde prve polovine i nove avangarde druge polovine veka.

U tom smislu ne iznenađuje što se u ovim Jocićevim ogledima zapaža snažno prisustvo eminentnih nadrealističkih poetičkih

* Ljubiša Jocić: OGLEDI U SIGNALIZMU, IPA „Miroslav” Zemun, 1994.

nazora napoređo sa signalističkim. To nadrealističko poetičko ozračje iskazuje se, na primer, pridavanjem izuzetnog, ako ne i ključnog udela, snu i snevanom u pesničkom stvaranju, što je svakako više odlika nadrealističkog pisma nego signalističkog.

Takođe, izuzetno značenje idelološkog i socijalnog momenta u definisanju poetike bliže je nadrealizmu nego signalizmu. Isto tako, snažno vezivanje za internacionalistički kod više je u tradiciji nadrealizma nego signalizma, koji je upadljivije preferirao nadinternationalni planetarni i kosmički kod.

S druge strane, svojim semiološkim razmatranjima, revolucionisanjem pojma znaka i znakovnosti, Jocić je definisao i razradio neka od središnjih pitanja signalističke poetike. Još pre četvrt veka, kada je nastala većina ovih tekstova, on je sa nesvakidašnjim uverenjem strašću i vidovitnošću zagovarao značajnije prisustvo neverbalnih jezika u pesničkom stvaranju i smanjivanje prostora reči pred takvim vidovima označavanja kao što su vizuelni, akustični, taktilni i drugi. Istražujući nove mogućnosti pesničkog govora i komunikacije uopšte, Jocić se strasno zalaže za novi poetski govor čiji signali nisu ograničeni na jedan prostor i određeno vreme.

Najviše stvaralačkog žara i latentne polemičnosti Jocić je unosio u razdvajanje prave od lažne avangarde. U tom smislu, neka od njegovih tumačenja avangardnih artefakata (kao što je ono o tumačenju umetnosti Marine Abramović) mogu poslužiti kao obrasci za razlikovanje autentičnih avangardnih projekata od njihovih surogata. U tom naporu može se prepoznati njegovo naslućivanje glavne opasnosti za svaku avangardnu umetnost – da postane sama sebi svrha kada se u goloj »avangardnosti«, ispražnjenoj od bilo kakve umetničke relevantnosti, iscrpljuje smisao samog pokreta.

Druga velika opsesija, koja obeležava promišljanje signalizma u ovim ogledima, proizilazi iz pridavanja izuzetnog značaja nauci u umetničkom stvaranju. Jocić je smatrao da Bartovu distinkciju kako se »nauka govori a književnost piše« signalizam može da relativiz-

zuje. U spoju naučne i umetničke imaginacije video je budućnost poezije. Shodno svom specifičnom shvatanju erosa u umetnosti, vlastiti poetički credo on je zaveštao upravo u metaforičkoj želji »da nauka i poezija vode ljubav«.

Milivoje Pavlović

LE MONDE DANS LES SIGNAUX, LES SIGNAUX DANS LE MONDE*

Je suis heureux et honoré d'être ici ce soir, en ce lieu et dans cette ville et de m'adresser à vous.

Paris est, comme vous le savez, le lieu de naissance de nombreuses nouveautés au-delà de toute mesure. Le mot avant-garde, répandu de par le monde provient d'ailleurs de la langue française. D'ici sont partis pour parcourir le monde les nouvelles sur les tendances et les styles avant-gardistes et cela dans toutes les directions, même jusqu'à nous en Serbie, en Yougoslavie.

C'est le destin des petits peuples et des petites langues: par les chemins nouveaux et miraculeux de la transmission des influences culturelles, soit ils n'existent pas sur le marché des nouveautés, soit ils arrivent avec un grand retard.

Quant au signalisme, il en a été autrement et les choses se sont déroulées à l'encontre des lois habituelles.

Il s'est manifesté et fécondé en Serbie, et de là il est parti à la conquête du monde. En tant qu'idée nouvelle et autoféconde, le signalisme a apporté dans la culture serbe l'attribut des grandes acti-

* (A l'occasion de la présentation du livre *Le monde dans les signaux*, éd. „Prometej”, Novi Sad Centre culturel yougoslave, Paris, 24 Juin 1997)

alités planétaires. Le signalisme a influencé de manière essentielle sur les processus novateurs dans l'art non seulement du climat spirituel serbe mais mondial aussi.

La nouvelle sur le signalisme s'est répandue sur la planète avant même les productions signalistiques, et parfois c'était l'inverse. A présent nous sommes ensemble, nous les signalistes et la nouvelle sur le signalisme.

Le signalisme est la mesure la plus créative, la plus fonde poétiquement et la plus productive dans la poésie serbe du vingtième siècle; il est une valeur avec laquelle la culture serbe avance à la rencontre du troisième millénaire.

Le signalisme a désintégré les cadres provinciaux de la perception de la littérature est arrivé sur de nombreux méridiens avant les créations littéraires traditionnelles et les modèles acquisés qui ne propose aucune réponse aux défis des temps nouveaux.

Le fondateur du signalisme Miroslav Todorović est aujourd'hui, après Kis et Pavic, l'écrivain le plus connu dans le monde.

Il ya des gens sérieux, à l'instar du professeur de l'université Radoslav Đokić qui compare l'apparition et la percée du signalisme dans le monde avec les effets qu'eut, deux siècles auparavant, le placement de notre poésie populaire dans la culture européenne, grâce à Madame Talfi, Goethe, Kopitar et les frères Grimm.

Sur le sol nouvellement conquis, parfois à l'aide des matériaux que la poésie rejetait avec mépris, les signalistes ont atteint une énergie linguistique nouvelle et précieuse. Cette énergie a changé le code de la poésie serbe.

Une des caractéristiques essentielles du mouvement signalistique se relève dans l'élargissement du champ des pratiques poétiques hors des frontières verbales. Les signalistes créent une nouvelle réalité poétique partant de l'instabilité sémantique de la langue et la diversité des signes, tout à fait en dehors de la signification et de la totalité du langage en cours et des symboles reconnaissables.

Les signalistes ont révolutionner la langue d'abord en la secernant, c'est-à-dire ne introduisant des amalgames linguistiques frais que les sciences exactes offrent: la physique, la biologie, la chimie, l'astrologie et les mathématiques.

La phase suivante a inclut les méthodes de visualisation du texte et la séparation des mots en syllabes et en lettres, puis leur libre étalement sur la page.

Dans les années 70 et 80, les signalistes ont poussé leur sonde de recherche encore plus profondément, dans des parties plus précipitées du signe du cosmos non découvert et de la sémiologie, utilisant jusqu'à dans la poésie les mécanismes et les symboles de communication – de la lettre, en passant par la peinture et le film jusqu'à la télévision, l'ordinateur et la vidéo.

Détruisant les techniques et les méthodes classiques de la création de l'oeuvre, les signalistes ont inévitablement provoqué une avancée essentielle sur le plan de la réception même.

Ouverte, multivalente, l'oeuvre du signaliste trouve sa forme définitive chez le receveur. Ces réalisations pouvaient se lire non seulement sans dictionnaire mais dans tous les sens: du début à la fin, ou le contraire, du milieu jusqu'à la page suivante ou plus, etc....

semblable à l'empirisme de la liberté que Paul Eluard anticipe dans un distique ancien:

Nous naissons de partout
Nous sommes sans limites!

La référence à cette citation française ne doit pas vous mener vers la conclusion que les signalistes sont à l'étroit dans la langue serbe. Ils ne se sentent à l'aise dans aucune langue existante, ils désirent s'élargir sur tous les sens, et introduire l'image, le son, le geste... s'élargir dans tous les sens.

Selon la nature des choses, comme dans tout effort subversif dans l'art, le signalisme a, particulièrement dans sa phase première,

provoqué des controverses, des résistances et la négation. Il faut dire que le signalisme n'a, tout de même, jamais été une raide offensive envers les autres courants dans l'art. Les signalistes se sont battu et ont gagné le combat pour un modelage nouveau de l'ambiance littéraire et cela avec leurs instruments propres et bien évalués.

Chez les signalistes l'accent est mis sur le passage actif et productif du programme positif de la construction d'un art nouveau.

Il est tout à fait d'actualité aujourd'hui de fixer des rendez-vous dans la III - e millénaire.

Nous vous attendons là-bas depuis longtemps.
Bienvenu!

Miodrag Mrkić OD PEČINSKOG »SIGNALIZMA« DO SIGNALIZMA*

U ovom poglavlju pokušaću da ukažem na to koliko signalizam možda i nesvesno crpi sokove iz tame milenijuma. Upravo on je prirodni izdanak kulturno-umetničkog života, zakoniti umetnički pokret. Dakle, on nije nekakav estetski, poetski, ekces, no, kao i svi autentičniji pokreti, pravci, škole, struje on je društveno prirodni fenomen. Neko milenijumsko zgušnjavanje, prelaženje kvantiteta u kvalitet poetički. Time nismo rekli da su remek-dela pečinskog stvarlaštva slabija od remek-dela signalizma. Umetnost se ne razvija. Premošćujemo izvesnu pukotinu u izučavanju signalizma, pukotinu između tradicije (od pečinske umetnosti..., tradicionalne

* U ovom tekstu korišćena je knjiga *Religija predhistorije* Andre Leroi-Gourhan, Zagreb, 1968.

simbolike...i signalizma). Govorimo o pravim sokovima tradicije u modernom, avangardnom. Ono što se kod nas radi i zove se tradicija više je pevanje na narodnu, »guslanje«... iz toga se u najboljem slučaju radaju estetski, poetski, polufabrikati.

Odmah recimo da je ovo naš pokušaj, opit. Ja nisam naučnik. Komparativisti, možda više likovni, bi najuspešnije tumačili naše nagoveštaje, dokaze o sokovima pećinske umetnosti u signalizmu. Verujem da i ti nagoveštajni dokazi dosta govore o tome da signalizam nije bez korena. Naravno i ne može biti bez korena ništa, pa ni »duša« koja »koren nema« kako kaže naša narodna izreka sa Kosova i Metohije.

Zagonetnost pećinske umetnosti je i u tome što je teško rekonstruirati ceo sistem. Zagonetnost znakova, signala pa i eventualno simbola. Nivo svesti, samosvesti je teško rekonstruisati.

Eto, ja sada biram u mašti (uživljavam se) biram jednog iks umetnika u iks vremenu hiljada godina i molim ga da mi pomogne. Misli mi lete u dušu mrtvog pećinskog poete...Negde u ledenom miru, možda u Sibiru...I pre svega hoću njega.... Hoću da jezu noću....

Evo novog poleta esejisti: Gabrovnica kod Knjaževca...I praistorijski crteži pećinskog slikarstva. No, recimo malo šaljivo, neodgovorno, da imamo direktno nasleđe signalizmu, i da nije bilo teško signalizmu da se pojavi kod nas.

Pećinski »larpulartizam« - »utilitarizam« i »signalizam« (predistorija je u istoriji)

Možda je ovo nekome preterano, ali je činjenica da koreni signalizma sežu u vreme hominidija i pre. Onda kada se »čovek počeo razlikovati od životinje, kada je počeo da se služi rečju ili simbolima« da izrazi materijalnu stvarnost sveta.... Znači sa apstraktnim mišljenjem, konvencionalnim znacima. Eto, mora se potezati paleoantropologija i prvi zamci kulture, religije, umetnosti. Predistorija je u pitanju. A ona je »maglovit izraz« (od

uspravnog bića do prve pismenosti). No i u predistoriji i istoriji čovek (»narodi«) su se služili simbolima, znacima. Operiše se sa desetinama hiljada godina. Homosapijens, po nekima je od pre trideset hiljada godina. Mi zanemarujemo neslaganja u vremenskoj periodizaciji.

Osnova je društveno biće...»Inteligencija bez simbola je bespomoćna«. Verovatno se to odnosi na inteligenciju čoveka. Signalisti, i Vukanović među njima, naslućuju i druge vidove inteligencije, mada je njihova suština poetska u simbolu, signalu. Naslućuju svetove bele Beline. »Tehničko ponašanje, versko ponašanje, pa i umetničko i signalističko - pridonose uklapanju čoveka u svet koja ga nadilazi i sa kojim on fizički i metafizički pregovara«.

U svim smislovima i aspektima možemo tražiti i iskre metafizičke...»Žrtvovanje ženki čiji se trbuh punio kamenjem u neke metafizičke svrhe«...

»Zar obredna pohraništa kostiju lobanja u obliku kruga ne pružaju mogućnost nematerijalnog objašnjenja«. Todorovićeve neki radovi imaju oblik stolice sastavljene od ljudskih figura. Ili, Vukanović, od slova »napravi« »času«, »menzuru«, »dojku« koja mesto bradavice ima krst - napravi figuru karminu, itd. Primera ima dosta i u pećinskom vremenu, i u modernom i u signalizmu. Recimo signalističke tehnike: montaže, kolaži postoje i u pećinskoj umetnosti itd...Svejedno je koji sve to karakter ima. Sigurno je da to ima neku nadgradnju, višu duhovnost, Za prisnost tih stvari garantuje činjenica da smo mi potomci tih ljudi koji radaju lobanje u krug. Nismo baš iz »drugog zvezdanog sveta«. U neku ruku, ako postoji razvitak, taj naš predak je još u nama. On je možda ponajviše u deci, ludilu i umetnicima, naravno i u signalistima.

Sa malo više slobode možemo reći da u »planetarnom pogledu« nalazimo i kod pećinskih »umetnika«, različiti stvaralački znak, drugačija jezička sredstva i »medijsko polje vizuelnih umetnosti«. Pa i ta umetnost ima svoje »avangarde« i »emblematika imena«. Oni, kao avangarda danas, koriste zatečeni prostor, bez paravana i zidova - koriste topografiju pećine onako kako je data.

I pećinska umetnost »ukida teritorijalnu podelu umetnosti«, služi se »multimedijalnošću«...Umetnik preistorijski »ne pripada naciji već istoriji umetnosti«...On pripada istoriji umetnosti kud i kamo više od savremenih umetnika pa i avangardnih. Skoro je nemoguće naći »ključ za nacionalno« jer ga nema. Praistorijska umetnost ima svoje referentne umetničke sredine (čuvena pećinska nalazišta). Eto i naš Knjaževac se uključuje u svetske referentne umetničke sredine. Ideja da se nevidljivo učini vidljivim je iz pećinskih vremena. Montaža je svedok da postoji i ideja permenetne kreacije, kao živo promenljivo telo i mesto za produkciju radova... Referentnost našeg signalizma je planetarnog značaja....

I onda kao i sada čovek se interesovao za neobične oblike, obuzimao ga je tajanstveni osećaj pred oblicima koje je susretao u prirodi.... I sada kao onda to osećanje ima »terapisjko i magijsko«...

Dakle - i onda je postojala neka super struktura kao i sada u delima Todorovića, Vukanovića, Marine Abramović, Vlade Stojiljkovića i drugih.

I danas neki umetnici sakupljaju materijale - kamenje, drveće, školjke, i »dograđuju ih«.

Sve ovo o čemu govorimo je poznato. Veze savremene umetnosti i pećinske su poznate. No, mislimo da to nije dovoljno istaknuto u vezi sa signalizmom, tako da se ne vidi duboka ukorenjenost signalizma u tradiciji, ne u lažnoj tradiciji, u mitovima mitova.

Sigurno je da u obrednim radnjama, u njihovim primarnim oblicima ima i nekih klica hepeninga. I pećinski ljudi si imali neke pozornice za obredne radnje. I neandertalac je vršio radnje koje su prevazilazile jelo i piće.... slagao je kugle na gomile, kupio fosile i tražio oker, sahranjivao je jedan deo svojih pokojnika a drugi možda proždirao. I sada neki eksperimentni sa mozgom i pacovima pokazuju mogućnost prenošenja magacioniranih informacija mrtvog mozga u drugi mozak.

No da ne idemo van teme.

»Postoje zagonetne strelice kosti i kremena, katkad se pojavljuju neobični mozaici...»U mnogim ostacima se može prepoznati nešto što mi danas prepoznajemo kao neki vid avangardnog signalističkog izraza. Toga ima i u predmetnoj i u zidnoj umetnosti naših pra pra predaka. Svejedno je da li je u pitanju utilitarni, religiozni, umetnički karkater pa i pećinski »larpulartistički« karakter.

Ostavimo po strani teoretisanje o suštini preistorijskih fenomena. Uvek je bila »žed za razumevanjem nepoznatog i tajanstvenog«. Signalizam doživljavamo samo kao jedan specifični vid, stepen te žeđi. Možda je stepen zanosa pećinskog »kreativca« bio veći za ono što je otkrivao, no današnjeg kreativca. Svejedno je to što su to bili najniži oblici duhovnosti. Možda su oni bili kudikamo ponosniji na svoju celovitu viziju sveta no mi na našu, današnju »celovitu viziju sveta«.

Ali, vratimo se temi. Baš iz razloga što je signalizam rezultat dubokih korena kulture čoveka on je sistem mišljenja i osećanja iako nam se kad-kad logika srca signalizma čini apsurdnom - nedoslednom. Prebacuje mu se šematizam, mnogo nauke, ukrasa i to možda u poslednje godinu-dve. Ako se gleda kao šematizam, standardizacija, tehnicizam, onda će se to i videti, pogotovu ako se ne vidi njegova ukorenjenost u tradiciji i ako se ne tumači pravno sa delima istorijskog nasleđa, recimo, »večnog realizma«. Njegovu celovitost i svrhovitost treba gledati u književnom procesu i preko referentnih signalističkih tvorevina i amblematskih imena signalizma. Ako se gleda signalizam preko i kroz trabantska dela signalizma malo će se videti od suštine. Ispitivati i prirodni i natprirodni svet signalizma a ne samo tehnicizam, naučno, ukrasno, šematizam. Možda je uvek bolje tumačiti sadržinu, pa onda izraz, formu, da bi se razbila pogrešna predstava o signalizmu kao nekom neoartističkom pokretu.

Sa koliko muke paleoantropolozi otkrivaju sadržinu, smisao, nadgradnju u preistorijskim umetničkim tvorevinama. Naravno, tumači signalizma su kud i kamo u boljem položaju i mnogi taj

položaj svrhovito koriste. Ako se raspored svega na signalističkom delu, recimo, pesmi-slici, pažljivije posmatra, mora se otkriti neka zakonitosti, dublji smisao te zakonitosti, logike srca. Moraju se videti smislovi »blaženog stanja« 0^o (nulti stepen). itd. Mora se naći jedinstvo umetničkog sadržaja dela i videti to jedinstvo u kontekstu signalizma, vremena i književnoistorijskog procesa uopšte. Složeni sistemi spojenih figuracija, figurativne ideologije, iracionalni raspored detalja, partija, moraju se ozbiljno uzeti ne kao slučajnost. Moraju se detalji celine gledati u kontinuitetu od pećinske umetnosti do danas. I signalizam koristi sasvim apstraktne i rudimentarne slike, pa ih treba identifikovati. »Pomešane« izgledaju nekad bez reda. Valjda i signalizam ima pravo na iracionalno, oniričko... Stilizacije treba pročitati, nagoveštaje, proporcije i odnose partija, partija i reči... Isto se može naći »kanon«, i »manirizam«, i »knjižkost«, i »trivijalnost«... Nije signalizam van umetnosti i van pesništva. Zbog »stilizacija« »apstrakcija« i sredstava izraza modernih ne možemo od signalizma tražiti »vernost oblika i pokreta... zapanjujuću«, kao recimo u »superrealizmu«.

Kao što i u pećinskoj umetnosti ne smemo videti »skupine likova nabacanih nasumice na zidove... već celine stilskih svedočanstava uskladenih i povezanih u vremenu... «tako, naravno i u signalizmu.

Sve se mora uzeti u obzir: i figure, i znakovi, i okolina slike-pesme na papiru, podlozi... I »siže« i 0 (nulti stepen). Mora se uzeti u obzir signalistička mitologija, simbolika. Znaci kao nagoveštaji. Ne može se puno računati na sirovi realizam uprkos prepoznatljivosti figura ljudskih i tehničkih sredstava izraza...

Možemo još reći i da signalisti imaju neki duh i dah »divljeg« percipiranja i organizovanja prostora. Kad kažemo »divljeg« onda mislim na prisustvo dubokih sokova iz tradicije. Naravno ti prostorni principi signalizma izraz su određenih idejnih sistema, recimo grubo, modernog vremena. Odras su i magije signalizma, mistike jer, mislimo, da svaka umetnost mora imati tu draž nepoznatog,

neizrecivog pa i signalizam. Druga je simbolika, drugi su znaci u signalizmu ali su funkcionalni isto kao rana i štapići na označenom bizonu pećinskog crteža ili bizon označen »vulvom i štapićima«. Ženski znakovi i rane bili su uzajamno zamenjivani simboli vulva i rana. Svako vreme ima svoje specifičnosti u simbolici. Recimo nije ista simbolika šake pećinskog slikara (uglavnom leva ruka i to češće dlanom prislomljena, češće ženska ruka..., ženska ruka se podudarala sa ženskim polnim simbolom). šaka, ruka, »oruđe nad oruđima« (Aristotel); opozicija palca ili kažiprst: »ruke govore«. Ruka, rad, rad stvorio čoveka itd. Uvek se moraju imati na umu više okolnosti.

I pećinski čovek je imao iracionalnost (snove), svejedno kakvu, i njihova je iracionalnost učestvovala u stvaranju dela.

Sve to moramo imati na umu kada govorimo o signalizmu kao i svim umetničkim delima.

Dosta govorimo, ali teoretičari komparativizma bi više mogli reći o odnosu pećinske umetnosti i signalizma.

Nije slučajno što prepoznamo *Veliku majku*, njene prve iskre, u Todorovićevom crtežu (*U tami znaka*) ili u nagoveštaju u Vukanovićevoj pesmi - slici »Ah«. Nije baš jednostavno odrediti simboliku ni pećinske umetnosti ni signalizma. Sigurno je lakše ljudima druge struke, ne esejisti koji operiše sa impresijama i nagoveštajima, mada smo pouzdani u uverenju da su naše impresije nešto više od impresija.

Možda će ubedljivosti doprineti i sledeći delovi ovog poglavlja i činjenica da se operiše ne samo znakovima i u pećinskom slikarstvu i u signalizmu. I u pećinskom slikarstvu i u signalizmu znaci, simboli, prevazilaze same grafičke oblike. Sparivanje, montaža, je prisutno i u jednom i u drugom slučaju. Nije važno koji se znaci spajaju, oni daju »treće«. Mora se uvek ući u sistem, središte sistema. Ništa nećemo postići ako nekim »kodovima«, kalauzima teorijskim, obijamo, bez reda, lavirinte smisla. Moraju se uzimati u obzir i topografski i brojčani odnosi.

»U pećini Angles-sur-l'Anglin u lik jednog bizona ulaze ženski likovi a iznad te skupine smešten je jedan konj, pored jednog muškog lica; u Lausselu žena u barelijefu drži u desnoj ruci bizonov rog. na jednoj pločici iz Laugerie-Basse žena leži pod nogama bizona, a druga strana nosi lik konja. Jedna izgravirana kost iz Isturitza ima na jednoj strani dva bizona označena račvastim znakovima, a na drugoj dvije žene označene istim znakom. Još je zanimljiva mala skupina iz pećine Pech-Merle, gde u istoj dvorani vidimo bizone i žene pomešane sa čitavim nizom prelaznih znakova«.

Ti elementi se uzimaju i pri tumačenju signalističkih dela. Varijante (rodovi) signalizma su činjenice koja se mora imati u vidu pri tumačenju, kao što se isto mora imati u vidu i neki naivni realizam, dečiji realizam naročito u viđenju i raspoređivanju partija.

Operisanje sa ciframa je neka specifičnost signalizma. »Stvarnost brojka bez reči gde se ne može opisati nikakav obred ni otkriti nikakav mit«. U signalizmu se može otkriti u »stvarnosti brojki« »mit«... Vukanovićeva pesma »Ah« svedoči.

»Nailazimo na prerusene muškarce kao što je vrač, iz pećine Trois-Freres, s licem ptice, ušima i rogovima soba, s tijelom i repom konja, spolnog uda smeštenog kao u velike mačke, s prednjim šapama kao u medveda ili velike pećinske mačke, s nogama čoveka. Ako se i radi, kao što se obično kaže, o vraču što pleše, ili o bogu pećine, to je u prvom redu skup simbola...«

Ove stare motive prepoznamo u kasnijim delima kroz istoriju umetnosti, mitologiju. Nešto od toga imamo i u prologu *Dunda Maroja*. U pitanju je, što se tiče tehnike, montaža. Montaže, druge vrste sastojaka, imamo naravno i u signalističkim radovima. Modernom umetniku na raspolaganju je mnogo više sredstava za montažu. To važi i za signalistu. Možda važe i izvesne nedoumice u tumačenju signalističkih radova kao i za tumačenje pećinskih slikarskih i predmetnih radova.

»O njima se može reći jedino to da je iza figure morao stajao bogat kontekst.

Isti se zaključak nameće za nekoliko »čudovišta« koje nalazimo u pećinama...«

Iza figure mora stajati bogat kontekst.... Prodreti u smisao »čudovišta«, u smisao rasplinutih oblika signalizma. U »četvrtaste« glave, »bezoblična pegava lica« u »udove čudne anatomske grade«, u kompozicije..., u znakove u parovima..., grafite i nedovršene crteže iz pećinskog slikarstva...

Sve to prosijava i u duhu signalističke kreacije, u mrvicama duha signalizma pećinskog koji je uklopljen i nesvesno u nove sisteme mišljenja i osećanja modernog, postmodernog. Ponovimo: moramo imati u vidu da i pećinski ljudi (umetnici) kao i signalisti imaju iracionalno (snove) i da su njihove kreacije date po nekim kreativnim zakonima iracionalnog. Da i pećinski čovek kao i signalista, i svi umetnici, koristi svesno ili nesvesno tradiciju, što upravo pokušavamo da istaknemo u slučaju signalizma. Na kraju, postoje i neke opšte zakonitosti umetničkog stvaranje, postoje fundamentalne poetike. Taj opšti duh se vidi i u pločicama, kipovima, upotrebnim i ukrasnim predmetima, gravirama na kamenim pločicama ili na fragmentima kosti, urezima raspršenim u snopice ili poredanim u pravilnim nizovima u prvim figurama koje prikazuju grubo nacrtane životinje a prate ih vulve i znakovi tačaka ili štapića. Meni radovi nekih signalista izazivaju asocijacije na početke, na pećinsko stvaralaštvo. Asocijacije su pobudene zajedničkim sličnostima. Životinje, figure i šematizovani znakovi, gotovo geometrijski likovi.

Ne bi smetao veći naučni nadzor signalizmu da dela signalizma ne propadaju kao što propadaju pećinska dela. Ponovimo - ja nisam istraživač, naučnik - ja više divlje esejistički govorim. Ne verujem da su mi zapažanja mnogo tačna. No, naravno po prirodi stvari svi autori veruju da su u pravu, kao što i ja verujem da sam u pravu da je Todorović nesvesno nacrtao prve ideje o Velikoj majci koja se u

dugovekom prenošenju genetskog izlivala ili obogatila i time stilizovala da je sa anatomskeg stanovišta skoro besmislena, nejasna.

Ostaje nam da kao ocenivačima, tumačima »proširujemo« »produžujemo« da bismo bolje videli detalje i celinu i da bismo je »prosledili« u metatekstovnom nadovezivanju.

»Pećinske venere«, »hermafroditi« itd. bi nam isto pomogli u tumačenju, no ostavimo ih...

Moramo biti sigurniji, ali ne i proizvoljni, u plastičnim likovnim... i signalističkim kalamburima. Moramo zagledati dobro neke šematizovane tipove koji gledano sa jedne strane imaju lik žene a gledani sa druge strane lik falosa... Ne sme nas fascinirati samo jedna strana.

I predmeti eventualno upotrebnog karaktera iz pećinskog vremena imaju nešto od signalizma, odnosno signalizam od njih. Oni su verovatno imali i ritualnu namenu. Probušeni štapovi, bacači koplja, pritiskivači, čunci, koplja... Stilizovani bizon sa drškom faličkog oblika ili recimo privezak koji prikazuje ribu list...

Kad gledamo ribu list, vidimo krajnju ekonomičnost izraza. Korišćenje postojećeg oblika. List liči na oblik ribe. Kostur na žilice lista. I peraja imaju nešto od lista. Dodati su oči i usta... Takvu vrhunsku estetsku ekonomičnost i racionalnost vidimo u Nestau, Todorovićevoj pesmi.

I Boginja sa penisom i testisima mesto scra, u izrazu, isto kod Todorovića, je krajnje ekonomična. Naravno tu je i »Ah« Slobodna Vukovića, ili recimo »A« Marine Abramović i mnogi drugi.

Dakle, osećaj za estetsku, poetsku ekonomičnost, sa malo što više reći (»Rečima tesno mislim široko« - Čehov) uvećava M (meru estetskog uživanja). Eto signalisti su nesvesno nasledili od pećinske umetnosti krajnju ekonomičnost u izrazu. Sigurno da i madlensko remek-delo *Glava konja* je nesvesno značila za umetnike. Mi u na toj glavi, čeljusti konja i gubici, vidimo prve iskre zagonetnosti i ljupkosti osmeha, iskre koje su doprle do možda osmeha Mona Lize...

Reči i radnje se ne mogu sačuvati u obliku fosila... I zvuk... I pak možda zaobilazno se i ti »fosili« održavaju i pomogli su kroz tame milenijuma da se pojavi signalizam i njegova sveta trijada VVV.

U pećinskoj umetnosti imamo i klice percipiranja natprirodnog. Te klice imaju i svoje moderne sadržaje u signalističkim delima. To se ne sme zaboraviti i mi to pokušavamo da istaknemo u tumačenju dela signalista. Tu je i prvobitna religioznost:

»Religioznost nije sazdana samo od religije, ona povlači za sobom čitav niz pratilaca, filozofskih i psiholoških činjenica koje obrazuju emocionalno polje u kojem racionalno tumačenje nema glavnu reč... Nazovimo ih religioznim jer one ukazuju na potrebe koje nailaze okvire materijalnog postojanja... U razmaku od 60 000 do 30 000 prije naše ere osvojena je značajna etapa grafičkog simbolizma. Apstraktni jezik postao je možda i kod paleontropa, ali to je sasvim proizvoljna pretpostavka«. Dakle i u tome što je rečeno vidimo nešto od klica signalizma.

Ne bih želeo da me čitalac shvati da ja tvrdim kao neka grupa predistoričara o kojim Andre-Gourhan kaže: »Ona je odbacivala religioznu umetnost i zastupala mišljenje o predistorijskom lar-purlartizmu, pretvarajući Les Eyzies u nekakav paleolitski Montparnasse gde su bradata mazala između dva lova na medvjede nabacivala na stijene obrise mamuta i mesnatih žena.«

Ja samo ističem da svi veliki pravci, škole, struje, pokreti imaju duboke korene u prošlosti i da crpe sokove iz prošlosti. Možda signalizam, bar se nama tako čini, malo više ima tih sokova iz preistorijske umetnosti iz pećinskog slikarstva i predmetne umetnosti.

Signalizam nije, kako se to kaže, repa bez korena. Kao veliki pokret i ne može biti bez korena. Možda i sami signalisti neoprezno ističu radikalizam: razne ekscese, estetski egzibicionizam, estradu koja se ne oslanja na pravu tradiciju... Ona je iz zone čuda... Autentična umetnost uvek je duboko ukorenjena, ali i ona će nekom novom pokretu biti deo korenja.

Naravno, kao što se predistorijska umetnost ne može i ne sme objašnjavati preciznim predstavama, tako se ni signalizam ne može objašnjavati baš preciznim predstavama. Tek posle izvesnog vremena, sa distance, videće se šta je sigurno signalizam.

Moj, kako se to kaže, naučni folklor i moja, recimo, proizvoljnost nikog ne obavezuje uprkos tome što je meni stalo do mojih tvrdnji. Verovatno esejističnost sve podnosi, pa i ovakvo naše viđenje simbola kreacije preistorijske umetnosti i signalizma, avangardnog pokreta postmoderne.

Činjenica da bizon može nositi na slabinama bilo ranu, bilo vulvu, bez razlike daje nam naslutiti postojanje prave metafizičke smrti.

Zar i Slobodan Vukanović mesto vulve ili rane nema krst na menzuri pešćanika... I posle krsta - Belina. Zar nam to ne daje za pravo da tvrdimo, da naslućujemo, da u njegovoj pesmi slici »Ah« postoji prava metafizika smrti. Ili, u radu Mirosljuba Todorovića Nestau, Zar nam tačka posle i u Nestau, ne daje pravo da govorimo o metafizici smrti. Tačka posle kaskade slova.

Sistemi pećinske umetnosti su složeni. Ništa manje, ako ne i više, su složeni i sistemi signalizam. Njihov mitološki sadržaj je bogatiji. Bogatija je mitologija milenijuma i mitologija našeg veka. To se mora imati na umu pri tumačenju signalizma.

(odlomak iz većeg rada)

Géza Perneczky SIGNALIZAM I ISTORIJA

Signalizam za mene znači dve isprepletane pojave. Jedna je lični talenat Mirosljuba Todorovića, njegova mnogostrana umet-

nička delatnost kojoj se pridružuje rad na izdavanju časopisa i uređivanju publikacija. Druga pojava obuhvata ono što daleko prevazilazi njegovu ličnost. A to je učešće Beograda, i uopšte Jugoslavije, u međunarodnim avangardnim tokovima (naročito u pokretima eksperimentalne poezije) tokom čitave tri decenije počev od druge polovine šezdesetih godina.

Smatram da su i Todorović, a zajedno sa njim i čitava severna Jugoslavija (gde se signalizam tokom sedamdesetih godina razvio u pravu i široku umetničku školu), mnogo dobili time što su se našli u ovim avangardnim tokovima. Jugoslavija je imala poseban položaj na kulturnoj i političkoj karti tog vremena: s jedne strane držali su je za socijalistički uređeno društvo, a s druge strane bila je jedina socijalistička država koja je održavala zdrave ekonomske i kulturne veze i sa zapadnim svetom. To ujedno objašnjava i činjenicu da je avangardna umetnost dobila zavidno mesto u kulturnom životu Jugoslavije. Tih godina Muzej savremene umetnosti u Beogradu bio je jedina takva institucija od Beča pa na nadalje ka istoku koja je punila izložbene sale delima apstraktne umetnosti i ostvarenjima koja su pripadala raznim pravcima posleratne avangarde. Razumljivo interesovanje samog Todorovića više je bilo okrenuto ka vizuelnoj i konkretnoj poeziji, odnosno prema takvim izražajnim formama koje su bile prikladnije za časopise i knjige, nego za izložbene sale. Ali njegova delatnost je ipak daleko nadmašila intimu štampanih stranica. On je vrlo uspešno doprineo tome da talentovani jugoslovenski umetnici tog vremena dobiju takav forum koji će u Evropi godinama igrati ravnopravnu ulogu sa konkretnom poezijom, odnosno vizuelnom eksperimentalnom književnošću objavljivanom na italijanskom, francuskom, nemačkom i engleskom jeziku i to u časopisima velike i slavne prošlosti.

Mada je davanje naziva pojedinim umetničkim pravcima često plod slučajnosti, ipak mi se čini da je veoma bitno što je Todorović uspeo svom umetničkom organizatorskom radu da da „zaštitni znak“. Bez tog imena, bez tog zaštitnog znaka, bilo bi, naime, nem-

oguče jugoslovensku konkretnu i vizuelnu poeziju, konstituisati u školu. Bez signalizma stvaralaštva mnogih srpskih, hrvatskih i umetnika drugih nacionalnosti ostala bi slučajno razasuta ostvarenja ili bi jednostavno davala utisak da su samo periferne pojave nekog od zapadnoevropskih pravaca eksperimentalne poezije. Međutim, rođenjem signalizma ovi umetnici su dobili istovremeno takvu instituciju u kojoj su mogli ne samo da predstavljaju jedan od ograna avangarde, već su dobili mogućnost da izgrade i svoj snažni identitet koji deluje sve do dana današnjeg.

Pokušajmo uporediti tadašnju poziciju jugoslovenske vizuelne poezije sa stanjem u poljskoj ili češkoj konkretnoj poeziji šezdesetih i sedamdesetih godina (u drugim „narodnim demokratijama“ vizuelna poezija je ostala posve beznačajna). Kada govorimo o eksperimentalnoj književnosti sa češkog ili poljskog tla, mi ne pamtimo škole, književne forume ili časopisna izdanja, već samo imena pojedinih umetnika (kao na primer Drózd ili Valocha). Avangardni umetnici su tokom sedamdesetih godina možda jedino u Vroclavu pokušali da iskoriste naklonost muzeja i univerziteta da bi stvorili neki zajednički forum, - međutim, na polju vizuelne poezije ovaj napor nije urodio plodom i mogao je da osigura izdavanje svega dve-tri tanušne publikacije.

Jedna od vrlina signalizma je u tome što je ostao elastičan, što je mogao da prigrlji najrazličitije vizuelne eksperimente i što je održao korak sa univerzalnim razvojem umetnosti sedamdesetih i osamdesetih godina. Ako prelistamo brojna signalistička izdanja, kataloge i antologije, zapazimo da konkretna poezija i tekstovne strukture šezdesetih već tokom sedamdesetih godina sve više ustupaju mesto piktogramima, vizuelnim znacima, kolažnim slikama. To znači da je signalizam vrlo osetljivo reagovao na podsticaje koji su pristizali iz *Pop Art* - na plakatni način saopštavanja, na glasove sa ulice, na vizuelnu dimenziju modernog saobraćaja i ekonomske komercijalizacije. Paralelno sa ovim pojavama zapažamo i neposredne uticaje *Concept Art* i *Action Art* koji su postali nezaobi-

lazni početkom sedamdesetih godina. Na primer, Todorović je stvorio čitavu jednu zbirku gestualne poezije. Bile su to efemerne akcije koje su ostale pristupačne zahvaljujući jedino foto dokumentaciji. Posle, tokom osamdesetih godina, postao je snažni uticaj *Mail Art*: prostor osvaja lirizam koji traži neposredni glas, humorističan i podrugljiv ton koji podseća na dadaizam.

Danas, kada su većina ovih nabrojanih avangardnih pravaca već manje-više postali deo istorije i kada skoro bespomoćno tagamo za putevima koji bi nas izveli iz univerzalnog haosa koji se naziva postmodernom, signalizam nam se čini još uvek mnogo vitalnijom i aktuelnijom pojavom nego što su niz drugih avangardnih nastojanja - drugim rečima, još uvek nije došlo vreme da ga tretiramo kao muzejski eksponat. Skrenuću pažnju samo na dve crte signalizma koje i danas mogu biti uzor, i koje - nadam se, i dalje doprinose njevoj vitalnosti.

Prvu crtu predstavlja *racionalizam*. Naime, čak i u svojim najapsurdnijim igrarijama signalizam je sačuvao privrženost racionalnom redu i kompozicionoj čistoti. Odbio je svaku romantičnost, emocionalnu maglovitost ili bombastičnu odvažnost. Ostao je daleko i od emitovanja nekakve apokaliptične slike sveta, a nije bio ni u službi straha i histerije. Signalizam je proklamovao autonomnu snagu kulture, a čak i u svojim najfantastičnijim ostvarenjima ostao je tumač sigurnosti i lakoće nalik na igru.

Drugu vrlinu signalizma predstavlja *internacionalizam*. Živimo u vreme kada je ova maksima ili pala (i samim tim zvanično postala predmet osude), ili pak sačuvala svoj dobar glas ali je dospela tako daleko od svakodnevne stvarnosti da o njoj razmišljamo samo sa nostalgičnim priželjkivanjem. Signalizam je prerastao u pokret međunarodnog ranga u onim srećnim okolnostima u kojima nije ni morao posebno da se izbori za svoj internacionalizam - jer on je i bez toga bio internacionalan. Čak i uprkos tome što je istovremeno imao vrlo snažan jugoslovenski identitet. Možda sam u pravu ako na osnovu ove činjenice pretpostavim da je snažan ident-

itet moguć samo onda ako umemo da nademo put do međunarodnih kulturnih foruma, odnosno ako smo sposobni da i sami stvaramo takve forume.

Međunarodni značaj signalizma se ne može osporiti, doduše, ima i onih koji signalizam smatraju već istorijskom pojavom. Ipak bilo bi dobro da istorija ponovo pronade put do one sigurnosti koja leži u racionalizmu i internacionalizmu, do one čistote koju signalizam uvek nosi u sebi.

Prevod sa mađarskog Marija Cindori

Siniša Ristić SIGNALIZAM – PRODOR U ZENITE STVARANJA

Ni svi pesnici nisu bili bogovi, niti svi bogovi pesnici. Uspon jednog pesnika meri se, pored ostalog, i uzletom u novo, nepoznato, neistraženo, umu i duhu neotkriveno pa dakle i nedostupno. Ukoliko je sprema talenta, misaonosti i emocionalnog naboja ostvarila taj nezaustavljiv prodor u neotkrivene zenite stvaralaštva, utoliko je pesnički čin samosvojniji, jedinstveniji pa i neponovljiviji. Signalizam je šezdesetih godina bio autentična najava nečega što je poezija možda samo sanjala, ali ne i dosezala. Sedamdesetih to je već bila realna činjenica van književno-teorijskih sporova, zaslepljujući blesak svežine nad tradicionalnim činom pevanja. Iskorak koji je odmah razbio sve tekuće neverice, pre svega, IZLAŽENJEM IZ JEZIKA KOJI JE OPET SVOJEVRNI JEZIK ALI NA DRUGI DELOTVORNIJI NAČIN. „Naime, stare, okamenjene forme,

mrtvilo inspiracije, tanke lirske opservacije, površnost i jednoličnost u interpretaciji tema, nedovoljno dubinska refleksivnost, elementarnost u transponovanju stvarnosti u stih. I stih je, takode, bio prezasićen ili poznatim značenjima ili ogoljenošću u kojoj čitalac treba da sluti čak i ono što njihova nosivost u sušitini ne pruža. Ponovio se i ponavljao se jedan i isti krug iz kojeg se napred nije imalo kud, a nazad nije bilo potrebe. Okretao se tanjir na istovetnu poetsko-lirsku stvarnost, videli smo, dakle, «već viđeno».

U takvoj situaciji, signalizam je došao kao spas od sušnog perioda stvaralaštva u poeziji, kao mera novih inspirativnih prostora i kao žestoka najava prekoračenja datih granica, raskidanje sa starim okovima i posezanje za novim domačajima i apsolutima. Bio je to funkcionalan hod iznad ove planete, napad na sfere svemira, na naslage zvezda i kosmosa, otkriće nekih drugih zakonitosti u gornjim, višim nebeskim dimenzijama, traženje tajne van postojećih harmonija i pokretanje jedne druge višestruke lepote između galaksija, bogova i ove naše planete. Ako je signalizam šezdesetih slutio neosvojene prostore i ideje pesnički preoblikovane i prilagođene velikim sumama energije rasutih po svemiru, sedamdesetih je našao sve neophodne realnosti, pristup, utvrdio nevidljive a prisutne krugove bića, učvrstio njihovu višespratnost simbola u odsustvu bilo kakvog simbolizma nadrastajući tako čak i one domete koliko juče vlastitim duhom osvojene. A sve je to ostvareno napuštanjem jezika u klasičnom pa i modernom smislu reči, odricanjem od privida jalove ponoći života i stvari naseljavanje nekih drugih krvotoka univezuma. Izlaženjem iz jezika kao takvog, signalizam je izašao i iz vremena sadašnjeg zaputivši se drugom trajanju, gde jedna tačka, makar bila i ljudska duša ne znači ništa, već ka zbirovima koji sami sebe umnožavaju do granice čuda i fantastike.

Signalisti su u poeziji napravili i bukvalno revoluciju, ali nenasilnu, tihi i uporni, dosledni i do kraja viteški. (Mišljenja koja

kažu da je signalizam tvorevina postmodernista ili pak njihov vrhunac ne treba prihvatiti, budući da je to pokret koji je prevazišao suštinski i porukom i tematikom sve »izme« i sva svrstavanja, pa i ta). On je mnogo više, dublje, dalje, svestranije, on je ona veličina i parametar koje seže i iznad svih vrhova koji su do sada osvojeni. Dakle, prvu stvar koju su učinili na volšeban način jeste u tome što su i bukvalno srušili mit iz davnina da se poezija mora isključivo stvarati dnevnim robovanjem jeziku, značenjima, inspiraciji po svaku cenu. Ne priznajući dosadašnji jezik doskočili mu stvaranjem svog jezika izvan ljuštore konvencionalnih i planetarnih poznatosti i izveli ga van putanje u novo kretanje, nove smislove, tokove, metafore. Dali mu ton i boju nečega što je više od zemaljskog, a između božanskog i galaktičnog. Prinudili su sebe na izgnanstvo iz banalnosti, preskačući u sebi sve kanonsko i tradicionalno, pomodno i netrajno, krhko i slabo održivo. Našli su i nove ključeve i nove brave za nove iskre istine i nova osvajanja sveta, užljebili se u sveže i stabilne dimenzije iskustva kakvih se pre njih niko nije dokopao.

Drugi, ključni momenat kod signalista je i tome što sve juče stvoreno, danas nadmašuju, već sutra ne priznaju. Večiti tragači su nepristajanjem na osvojene domete jasno stavili do znanja da se granice poezije mogu pomerati u nedogled, pa čak ma kako to zvučalo u nedogled nedogleda, u beskraj beskraj. U tu svrhu osim jezika koristili su znake, kompjutere, likovni izraz i ko zna kakav još brojni i ubojiti arsenal pomagala. U istraživanju nemaju ravna. Kad osvoje prvi sloj, traže drugi, zatim treći, kad dođu do bitka bića i njega dalje raščlanjavaju pa i te dostignute činioce na još sitnije i sitnije delove. I gde je tu kraj. Nema kraja. Poezija je stvaralaštvo sa početkom i korenima, ali nema kraja, nema tačke uvek ima nešto iza, dalje, više. To je za svagda nedovršen i nezavršen posao, traganje u traganju, raskopavanje jedne zarad nekoliko večnosti. Dakako, ta mukotrpnost rada besmrtnu ulogu signalista.

Treći razlog zbog kojeg signalizam zauzima vodeće mesto u evropskoj i svetskoj poeziji sadržan je u činjenici što je njihov program pojavljivanja u književnosti obećavao dah neponovljive svežine, a opet, vremenom prevazišao i tu prvobitno utvrđenu svežinu i suštinu, kao i samu književnost. U signalizmu sa briljantnom uspešnošću peva i nauka, zvezdoznanci i zvezdočatci, kosmička tišina i bujnost svetova i duhovi overeni nekim vanzemaljskim pečatima, jučerašnje nemoguće, današnje moguće i sutrašnje novo. U njihovim sintagmama i stihovima rečima nije teskobno, nada je vrednosni rezultat, učinak je svima na uvidu. Nema nereda koji se rasprostire u čoveku sa udvostručenim iluzijama ili nepokrivenim egzistencijama. Nema ni magije koja vara, ni stvarnosti koja je okamenjena. Naprotiv, klatno njihovog doživljaja kreće se istinito i na više, iščašeno je pokreta levo - desno, stavljeno je u zadatak da staro ništi a novome trasira put. Signalisti ne kažu sve može biti poezija, ne kažu ni šta ne može, ne pokazuju ni manifestom šta će sa restlovima sveta. Naprosto, na uvid stavljaju ne domet, nego zenit dometa, vrh vrhova, suštinu suštine. Pri tom, naravno, nimalo ne sumnjaju da su zarobili vanvremeno pamćenje nezaborav, daleke lepote i funkcionalnu buduću istoriju, raskošni kult svevidećih očiju.

Četvrti stožer bez sumnje, isto tako mogao je biti i prvi, jeste sama pesma signalista. Ona je oslobođena svega, čisto biće. Niko joj ne propisuje obrazac, put, značenje. Sve je u njoj samoniklo dovedeno u nagoveštaje u zvuk iz zvuka u stih. Ima svoju muzikalnost, neporecivu slojevitost, kosmička otvaranja bića i nebića, strahovite eksplozije visokih značaja i harmonijskih zračenja. Propevaće u toj pesmi, belina, sjediniće se rasparčanom svetlošću jedno skladno trajanje, seme života preseliće se zajedno sa čovekom u prostore iznad njegove glave, »buđenje snova« nastaviće da traži nova sazvučja onoga što je neispisano u velikom atlasu prirode. Pred raznim ofanzivama pesma signalista neće se uvek povući u zavetrinu. Pokušaće da apsorbuje plodne ideje za svoje formiranje i

osamostaljivanje sveta. Tako će biti i sa elektronikom, odnosno kompjuterima. Ona je dragocena samo u onoj meri u kojoj predstavlja put bez kajanja ka novom.

Najzad, valja istaći da pesnik, i rodonačelnik signalizma Miroljub Todorović, čineći to svesno i sa predumišljajem kakav je samo njemu znan, ume na čudesan način da ovaploti pesmu i na rečima koje se obilato koriste u svakodnevi. Ali, kudikamo drugačije, nego mnogi današnji autori. Naizgled jednostavnošću, ustvari fantastičnom jezgrovitosti, u slobodnim asociacijama crpeći svu snagu koje reči mogu da imaju, Todorović ostvaruje vosokofreventnu koheziju novih sintagmi. Tako recimo, pesma od dvadesetak stihova mogla bi istovremeno da bude i pesma od svake tri reči u njoj, a da se pri tome ništa neobično ne dogodi, ni jedan poremećaj koji bi tu istu pesmu osiromašio ili lišio prepoznatljivog bogatstva doživljaja. Suština je, dakle, u vladanju rečima. Mnogi nisu ni veliki ni dovoljno čitani pesnici jer su im se reči otele i bez oslonca i uporišta ne samo da krstare pesmom nego i prostorom ne nudeći jasne poruke i ne ostavljajući obrise autentičnih svetova. Todorović kao da zna, kao uostalom i svi signalisti, koliko koja reč može imati značenja, u koju je sferu valja uvesti da bi dala najviše i konačno, koja su to nepotrošena značenja koja obezbeđuju budućnost i pesmi i pesniku. Evo ilustracije: »znak života, jedva vidljiv treptaj u neuhvatljivoj tami, pomami prostora i vremena. (oslušivači kosmosa) . Sa tri reči dovedene u savršen sklad: znak, neuhvatljivoj i pomama, Todorović je verodostojno označio »začetak bića« signalističke poezije. Drugim rečima, treba videti, oslušnuti, osetiti, ono što drugi ne vide i ne uočavaju ta vrela smislova u zamahu koja ne trpe granice ni okove. Ima i bezbroj drugih primera koji bi delovali snažno i ubedljivo u obrazlaganju pesništva signalista. Zapravo, na citiranom primeru nedvosmisleno je i nesumnjivo da je signalizam svestran pesnički avangardni pokret. Majstori signalizma više od četiri decenije na evidentno

zaokružen pesnički način i sa bogatstvom pesničkih sredstava umeju tu odmah ispred nas i na naše oči da »uhvate« prebogat vizije, da ih isklešu i da one skupa u poeziji zapevaju prvi put u združenom mnogoglasju. Tako oni demistifikuju čin poezije: neočekivanim efektima, nekorišćenim metaforama, prodorom u nova tkiva univerzuma, ulaskom u neke međuzvezdane daljine kao u svoj vlastiti posed. Istovremeno, svom stvaralaštvu daju novo ruho, ne rugajući se i podsmevajući se već stvorenim vrednostima, već naprosto svedočeci da postoji i takvo uporedno pesničko bitisanje, vizuelno, u belini, u rečima, u kompjuteru, na crtežu, nagovešteno kroz znak. Sve to sa ciljem da se i signalističko stvaranje oceni po zasluži koja mu pripada. A do sada je neosporno utvrđeno da je signalizam veoma kompleksan avangardni stvaralački pokret u književnosti, i da je na tlu Jugoslavije, gde je i rođen, dao najopipljivije poetske rezultate.

Dušan Vidaković
SVE ŠTO STE ODUVEK ŽELELI DA ZNATE O
SIGNALIZMU, A NISTE SMELI DA PITATE

dr Živan Živković: Signalizam, »Vuk Karadžić«, Paraćin, 1994.

Po dužini trajanja kratak, mali, po dometima, markantan, stvaralački vek dr Živana Živkovića (1952 - 1996) bio je hrabro, istrajno i kvalitetno posvećen avangardnim pulsiranjima srpske kulture. Nažalost, naša književnost je prečesto rigidno insistirala na sopstvenom konzervativizmu i (pseudo)tradicionalnosti, kao što to čini i danas, no, uprkos tome, profesor Živković je uspeo da ostavi

vredan trag iza sebe za neke buduće naučnike spremne da se otisnu ispred vremena u kome žive. I kao pedagog na beogradskom Filološkom fakultetu, i kao pošten književni kritičar, i kao britak esejista, i, konačno, kao pisac desetak knjiga među kojima naznačavaju poziciju zauzima studija »Signalizam: geneza, poetika umetnička praksa«, objavljena 1994. godine kod paraćinskog »Vuka Karadžića«. Na svojih 350 stranica gusto složenog teksta, ovo kapitalno delo domaće književnosti predstavlja, ponešto sažetu, verziju Živkovićeve doktorske disertacije odbranjene u Beogradu, na autorov 39. rođendan.

U prvom delu knjige, dr Živković iznosi svoje raskošne i minuciozne uvide o poreklu i nastanku signalizma kao samosvojnog stvaralačkog pokreta srpske kulture koji nije imao preteče u nekom od poznatih i brojnih literalnih »izama«. Pražetke signalizma on locira u 1959. godinu kada mladi pesnik Miroljub Todorović počinje da vrši opite na živom tkivu jezika nameren da pokaže kako i koliko postojeći i, uostalom potrošeni uzusi slaganja rima ne mogu stvarno opštiti sa stvarnošću bez bitnijih intervencija u domenu leksike, budući da upravo reči i jesu presudni medijum poezije. A posle toga usiljeni tempo usavršavanja novih tehnologija i, više od svega, medija masovnih komunikacija, jednostavno, iznuduju dalju adekvatnu reakciju književnosti. Drugim rečima, dr Živković svedoči kako signalisti, zapravo, teže da »pomire« i objedine sva saznanja što ih emaniraju proverive zakonitosti prirode, društva i mišljenja sa saznanjima ljudske stvaralačke radinosti koja za proizvod ima estetski doživljaj. U toj svojoj nameri signalisti se prevratnički obračunavaju sa neosimbolizmom i uvalim romantizmom domaće književnosti, nastojeći da instrumentarijum egzaktnih naučnih disciplina upotrebe u poetskim laboratorijumima uvereni da je to potonji stvaralački način da pisano slovo jedne nacije odgovori na novonastalu stvaralačku klimu uslovljenu visokokosofisticiranim dostignućima tehnološke ere.

Mudro i strogo selekcionišući obilje primera iz signalističke prakse (i posebno: vizuelne priloge), Živan Živković je doprineo izuzetnoj komunikativnosti svoje studije čineći manje apstraktnom signalističku ideju o primeni prirodnonaučnih kriterijuma pri »konstruisanju« pesme. Sa druge strane, on je uverljivo potvrdio uspešne pokušaje signalista da svoju stvaralačku revoluciju prošire, sa književnosti, na polje slikarstva, muzike, filma, pozorišta.

Nastavak najcelovitije rasprave o signalizmu donosi definicije i brižljivo ispitivanje desetak žanrova tog stvaralačkog pokreta, zadržavajući se, razumljivo, najviše na scijentizmu kao prvoj fazi signalizma, pošto je ova spisateljska vrsta neopozivo inicirana upravo scijentističkom poemom »Planeta« Miroljuba Todorovića 1965. godine. Potom se nižu fenomenološka, tehnološka, stohastička, apejronistička... signalistička poezija, sve do haikua i mejl-arta kao »pripadnika« signalizma. Takvim postupkom, sasvim promišljeno, profesor Živković je srpske signaliste Miroljuba Todorovića svrstao upravo tamo gde im i jeste mesto: u planetarno relevantne avangardne tendencije dvadesetog stoleća, zajedno sa konkretnom poezijom Gomringera, Pinjatarija i brazilske grupe »Noigandres 4«, odnosno uz vizuelno pesništvo Mičinija, Perfetija i firentinske »Grupe 70«. Uostalom, isto to je učinio i poznati poljski pesnik i slavist Julijan Kornhauzer braneći doktorsku tezu »SYGNALIZM – PROPOZYCJA SERBSKIEJ POEZJI EKSPERYMENTALNEJ« na čuvenom Jagelonskom univerzitetu u Krakovu 1981. godine.

Blagodareći totalnom muftidisciplinarnom pristupu signalizmu, kao dragocen nusproizvod Živkovićeve disertacije, čitaocu stoji na raspolaganju i čitav katalog sistematizovanih odgovora na masu pitanja iz magičnog četvorougla: tradicija - avangarda - postmoderna - neoavangarda.

Dileme, dakle, nema: besprekorno vladajući vlastitim emocijama, profesor Živković je potpuno, iscrpno, precizno, jasno, svakom pristupačno, a, opet, zadovoljavajući sve visoke kriterijume

naučno-istraživačke postojanosti, svestrano osvetlio fenomen signalizma dajući, svojom apsolutnom obaveštenošću, novi kvalitet srpskoj književnoj nauci. Svojevrsnim signalističkim sveznadarom, studijom »Signalizam: geneza, poetika i umetnička praksa« on se dokazao i kao važan, spretan i staložen naučnik koji je bio sposoban da se kreće i horizontalno i vertikalno kroz orbite signalizma sledeći beskompromisno svoj redak dar za posvećenost temi kakav bi trebao biti svojstven (i drugim) univerzitetskim profesorima.

Dobrica Kamperelić SIGNALIZAM: ILI UMETNOST KAO KOMUNIKACIJA

Dobivši 17. 7. 1997 (što je taj magični broj 7, više nego podstičan signal) otvoreni poziv Miroljuba Todorovića za učešće u raspravi posvećenoj srpskom stvaralačkom pokretu signalizmu sa spiskom mogućih tema, nedeljama me je mučila jedno te isto pitanje – šta bi, u stvari, bila prava paradigma signalizma? Šta uzeti kao obrazac, kao uzor, kao primer... a izbeći banalnost ponavljanja bez obzira na izazov predloženih tema i obilje signalističke dokumentacije?

Da li poći od signalističkog logograma, onog magičnog kruga sa strelicama koje iz tog središta – signala – hitaju u svim pravcima ka beskraj? I kako ga objasniti? Kao Prometejev oganj, kao središte težnje/težnji za visokim ciljevima umetnosti kao komunikacije ili – poigravajući se sa tobož upućenim istraživačima znaka i značenja, jezika, a i umetnosti – kao kabalistički kriptograf, kao tajni šifranik signalizma samog? Ili, opet, onako, en bloc, blagosiljati na samom početku, bez ikakve kritičke aktivnosti, sve što je već rečeno povodom signalizma a nema negativnu konotaciju?

Ne, to ne bih bio ja... Ako ne bih, bar, pokušao jednu priličnu penetraciju u meko tkivo signalizma, sve do samog središta, do onog mesta radosti koje rađa ideje i koje je sam epicentar jednog energetskog sistema sui generis, delujući kao perpetuum mobile, kao večiti zamajac. Gde je, dakle, rodno mesto ovog umetničkog pokreta?

Miroljub Todorović u tekstu s nazivom »Komunikacija - biće - mišljenje«, sadržanom u knjizi SIGNALIZAM (»Gradina«, Niš, 1979.) kaže: »Osnovni cilj signalističke komunikacije je da nam omogući istraživanje bića u nemirenju s entropijskom hladnoćom svega onog što nas okružuje (vremena, stvari, poretka i zakona)... čime se iskazuje i svrha signalizma kao određenog načina mišljenja". (Dakle mišljenja, a ne i delanja, ili makar samo umetničkog delanja). "Mišljenje utire puteve biću, ono je večiti istraživač, koji zalazi iza granice opipljivog i vidljivog, iza granice relativnog reda i mira u područja tek osvojenih svetova", zaključuje Todorović.

Naravno, ove stavove protomajstora signalizma rado prihvatom i delim, ali delam na svoj način. Ono što signalizmu, po mom uverenju, nedostaje jeste oživotvorenje tog određenog načina mišljenja kroz umetničke i druge akcije uživo, kroz najneposredniju komunikaciju umetnika, signalista, s publikom... ali, i to se mora priznati, taj određeni način mišljenja veoma je iskazan u mnogobrojnim teoretskim i inim signalističkim knjigama: bibliografija signalizma je, dosta, zamašna i više je nego korisna budućim istraživačima istorije umetnosti, pa, zašto ne reći, i istraživačima i tumačima fenomena planetarne kulture uopšte.

U izvanrednoj knjizi Milivoja Pavlovića »Svet u signalima« (Prometej, Novi Sad, 1996) na pitanje autora u kom će se pravcu dalje razvijati signalizam i čime će se potvrđivati u narednom stoleću Miroljub Todorović odgovara: »Iskreno mislim da će naredno stoleće biti stoleće signalizma. Mi smo samo seme, tek tu i tamo stidljivo proključalo. Dalji razvoj signalizma vidim u potpunoj eksploziji planetarne i počecima ostvarivanja kosmičke umetnosti.

To će biti posebno vidljivo u intermedijalnim segmentima. Preplitanjem i mešanjem raznovrsnih oblika stvaraću se nove kreativne discipline. Prava razgranata stabla, krošnje i blistavi cvetovi umetnosti koju smo inicirali videće se tek u sledećem veku. Doći će novi ljudi, otkriće se nova sredstva za stvaralački rad, otkriće se novi prostori među planetama, zvezdama i u čoveku, realne i imaginativne kosmogonije, izvorne slike bića, znaka i govora. Umetnici signalisti, igrajući se bogova pred tek otkrivenim vratima Vaseljene i jezika neprozirnog, ovaplotiće naše ideje i naše snove pretvoriće u stvarnost". Ovo futurističko i poetsko snoviđenje budućnosti dosta je zazvučalo u mojoj mentalnoj nutрини i podsetilo me na vlastite vizije iz neobjavljene (a napisane) pesničke knjige »Prečicom misli / dijagonalnom predosećanja".

Neki drugi, svetski poznati umetnici koji su u prilično bliskom duhovnom srodstvu s Todorovićem, na slična pitanja - koja sam im postavio, a koja su sadržana u mojoj knjizi »Otvoreni svet - otvorena svest« - nisu dali ni približno ovako podsticajne i rečite odgovore.... Tako, recimo, Dr. Ken Friedman tek čeka šta će se desiti s Fluxus pokretom u budućnosti, ali, kao i Todorović, ističe da je Fluxus, kao način mišljenja, zaista živ, i da nije ograničen na umetnost. Prof. Shozo Shimamoto veruje da će se umetnost u XXI veku transformisati od na hijerarhiji zasnovane umetnosti Amerike i Evrope u umetnost networka (međunarodna mreža umetnosti komunikacije), pri čemu će u tome naročito doprinos imati Internet. Ilija Šoškić pak, smatra da nema govora o nekim novim tendencijama, a pojedinac je jedina mogućnost koja ostaje u budućnosti. Pa i sam Miroljub Todorović na moje pitanje kakva je budućnost avangardne umetnosti i ima li je uopšte, te da li ima nekih pomaka na estetskom/neestetskom planu i kakvih (»Iskra«, Split 1987) odgovara: »Posle avangardnih kretanja koja su dominirala šezdesetih i sedamdesetih godina, nastupila su vremena koja neki estetičari označavaju kao uravnoteženje univerzalnih tokova umetnosti. Jednostavnije rečeno, sada cvetaju svi cvetovi. To se može, uostalom,

videti jednim običnim pregledom onoga što se zbiva u književnosti i likovnoj umetnosti, pa i šire - u kulturi. Što se tiče avangardne umetnosti, veruj mi, i sam bih voleo da čujem odgovor na to pitanje.

»Da li je Todorovićev optimizam, posle deset godina, vrlo burnih godina u Jugoslaviji, narastao? Izgleda mi da jeste. Možda i zbog pojačane komunikacije i obnovljene međunarodne saradnje poslednjih godina, kada je vaskrsnuo i vrlo značajni časopis »Signal«?

U svakom slučaju, komunikacija je središte samog signalizma, ono interferentno mesto gde se rađa, širi, obnavlja i regeneriše ovaj, još uvek, na sreću, avangardni umetnički pokret.

Uostalom, nije li Todorović u okviru svog projekta SIGNALISTIČKA ISTRAŽIVANJA (Komunikacija, Oko) realizovanog 1973. u galeriji Studentskog kulturnog centra u Beogradu, projektu totalne komuniakcije, u petom i završnom podciklusu *Komunikacija* dao viziju astralne komunikacije i utro put potonjim vizionarima? Ovaj podciklus čini serija kserografom umnoženog teksta »Vasionski hijeroglifi«, posvećenog letu američkog kosmičkog broda »Pionir«. Osnovna misija te naučne sonde koja je startovala 2. marta 1972. s rta Kenedi u Floridi - jeste istraživanje asteroidnog pojasa najveće planete u Sunčevom sistemu - Jupitera. Nakon emitovanja podataka zemaljskim stranicama o Jupiteru, kosmička sonda krenula je ka međuzvezdanom prostoru i napustila Sunčev sistem. Da li će je ikad i gde, u nigdini, naći neka (hipotetična) civilizacija? Hoće li u bliskoj budućnosti biti realizovana astralna komunikacija i feed-back poruka, SIGNAL, s neke druge planete? O tome je jednako razmišljao i Artur Klark, a film »Odiseja 2001 u svemiru« inspirisan je istom ovom kosmičkom misijom. Dr. Klaus Groh, poznati nemački neodadaista i networker, 1988. je započeo zamašan projekat s nazivom ORBITALNA UMETNOST.... a u svom tekstu »Signali svakodnevnice« on mail-art tretira kao »posebnu oblast signalizma i oblik komunikacione umetnosti«.

Nisu li sve ovo dobre preporuke da se signalizam shvati, zapravo, kao umetnost komunikacije. Tačnije: umetnost kao komunikacija!

U Beogradu,
30. IX 1997.

Clemente Padin SIGNAL (JUGOSLAVIJA) I OVUM 10 (URUGVAJ) SEĆANJA NA STRAST ZA POEZIJOM

Premda su naše zemlje prilično udaljene jedna od druge, kako Miroljub Todorović tako i mi živeli smo sa istim problemima u onim davnim šezdesetim godinama, toliko angažovanim i povezanim sa budućnošću čovečanstva. Dovoljno je spomenuti Čea, Kubansku revoluciju, antikolonijalni pokret u Africi i Aziji, Vijetnamski rat, Džona Lenona itd. Izražajna materija, jezici, bili su isti i, kao sredstva našeg pesničkog stvaranja, podvrgnuti su istim iskrivljavanjima koje je sistem vršio nad sredstvima za komunikacije da bi opravdao svoj status i vladavinu malobrojnih, sa dovoljno novca, nad mnoštvom. U stvari, bili smo suočeni sa sredstvima komunikacije preko kojih smo prenosili naša iskustva: jezike i njegova korita. To je takođe učinilo jasnim naš sukob sa već uspostavljenim odnosno važećim strukturama. Bila je to pojava planetarnih razmera. Svuda su nicali grupe, časopisi i struje mišljenja koje su, na jedan ili drugi način nastojale da dovedu u pitanje vlast koja je opravdavala siromaštvo, laž, nemanje ljudskih prava i jednakih šansi.

Još od samog početka, propitivanje jezika bilo je, dakle, ugaoni kamen naše poezije. Taj stav prema jezicima i njihovim kodovima »već datim«, preneo se, naravno, i na njihove kanale, to jest, belu stranicu, časopis, knjigu, uvodeći nove oblike kulturne proizvodnje kao što je »assemblings« i slično. Na taj način su i signalizam koji je pokrenuo Todorović sredinom šezdesetih i »Nova poezija« razvijali vizuelnu poeziju u svoj njenoj raznolikosti, koja je, generalno, ostavljala po strani semantičku dimenziju reči da bi se primenila na jezik kao vizuelnu formu (ili zvučnu ako se radi o foničkoj poeziji). Te nove poetske formulacije, iskazane u našim časopisima »Los huevos del Plata« i potom u »Ovum 10«, rađaju se iz kritike funkcije predstavljanja stvarnosti koju vrši verbalni jezik u rukama posrednika moći preko kojeg opravdavaju najbrutalniju agresiju na prava ljudi, pokušavajući da prikriju užasne ožiljke koje sistem utiskuje u svakog od nas. Ovaj stav je učinio da naše delo smestimo u opšti okvir društvenih borbi za jedan bolji svet i bolji život pri čemu smo nastojali da dovodimo u pitanje ne samo umetnost i poeziju, već i same temelje koji održavaju nejednakost i siromaštvo da učinimo, dakle, da naša kritika ne bude samo formalistička već da pogada sve segmente društva. Polazeći od uverenja da je istinsko rešenje ovih problema u radikalnom preobražaju temeljnih struktura društva, mi smo nastojali da sagradimo nove pesničke tvorevine sredstvima koja ne bi bila izvitoperena i zagađena sistemom (koji smo osporavali). Ako nas je naša priroda gonila da izrazimo našu »ljudsku« suštinu preko poezije, onda je jasno da to nije bilo moguće u okvirima koji su je poricali.

Zbog svega toga, odnosi među nama uprkos geografskoj udaljenosti naših zemalja, bili su prepuni prijateljskog razumevanja, jer, borili smo za istu stvar, svako iz svog rova. Ne čudi, stoga, razmena i saradnja između »Signala« (istorijski časopis Miroljuba Todorovića) i »Ovuma 10« (urugvajski časopis za širenje Nove Poezije koji sam ja uređivao). To međusobno objavljivanje pesama i tekstova se, u našem slučaju, konkretizovalo objavljivanjem teksta »Signalistička poezija« Miroljuba Todorovića u broju 4 »Ovum

10«, septembra 1970, u Montevideu, u Urugvaju, kao i njegove četiri vizuelne signalističke pesme. Kasnije, uključili smo njegovo delo u iscrpnu izložbu Nove poezije, koju smo organizovali u galeriji U, u Montevideu februara 1972 u predvečerje vojne diktature, koja će zaviti u crno moju zemlju za više od deset dugih godina. Potom će naše veze biti prekinute zbog mog zatočeništva.

U meri u kojoj pesnik raste i razvija se, on susreće srodne duše koje pokreću iste stvaralačke strasti i, iznad svega, sa kojima deli istu mržnju protiv svega onoga što nas obeščovečuje i sputava da uživamo našu slobodu, počev od sredstava za komunikaciju, neposredno deformisanih da bi služili ciljevima potčinjavanja i kontrole naroda do suptilnih formi otuđenja u savremenom društvu zvali se oni komunizam, spektakl, religija, vaspitanje, rekreacija ili tome slično.

Poezija je, pre svega, proizvod komunikacije koji poziva na uspostavljanje jednog odnosa u kojem se ona legitimise. Jedino u okviru „tebe“ i „mene“, u dijalogu, poezija se konkretizuje i doseže razlog svog postojanja. Upravo konvencionalnost značenja omogućava najraznovrsnije zloupotrebe i, u tom smislu, je od suštinskog značaja kompetencija verbalnog jezika budući da, definišući nas, on to čini saglasno ideologiji onog »ko ima moć da govori« što će reći, smeštajući nas semantički na mesto koje najbolje odgovara njegovim neiskazanim ciljevima. Zato je važna borba za reč i značenja i njihovo prenošenje koju vode pesnici poput Miroljuba Todorovića i tolikih drugih koji još uvek drže visoko humane zastave mira i hleba u dostojanstvu za sve ljude, bez izuzetka.

Miroljubu Todoroviću i njegovom časopisu »Signal« u spomen na naše dugo stvaralačko prijateljstvo.

Montevideo, Urugvaj, avgust 1997.

Sa španskog preveo Milo Petrović

Zvonko Sarić SIGNALIZAM I MAIL - ART

Težnja avangardnih pokreta da preobrazu umetnost u život sam ostala je neostvarena. Sporo se kotrljajući na poštarevom biciklu, bogatiji postmodernim iskustvom koje je omogućilo kraj avangardne dogmatike, mail-art je nastavio staru ideju avangardi da znak jednakosti između života i umetnosti može postati mogućnost realne prakse. Postalo je jasno da se identitet umetnosti i života ne može proizvesti. Tako se nije ponovila greška avangardi da se umetnosti nastoji oduzeti njen umetnički karakter. Mail-art je znak jednakosti između umetnosti i života postavio komunikativno, kao sprovednik signala koji ukazuju na mogućnosti kreativnih rešenja, čime se postiglo da više nije reč o estetskom objektu koji će izmeniti umetnost i život, nego je težište prakse koncentrisano na postupak mejlartista koji komunikacijom uranjaju u neposrednost života. Bitan je proces, a ne toliko produkt kao završen umetnički proizvod, pošto mail-art radovi pružaju mogućnost stalne promenljivosti putem interaktivnih kreacija. Na taj način mail-art zadržava i drugačiju delotvornost osim estetske. Bez rogozatnosti i poturanja pravovernih ideja koje se nameću kao ubeđenje, mail-art se razvio u putujuću izložbu života, otvorenih prava čitanja, bivajući tako avangardna praksa u vremenskom periodu koji je označen kao postmoderna, kada dominira ideja da je sa avangardama završeno zauvek. Instiktivno, čuvajući se u takvom realnom kontekstu kulturnog okruženja, mejlartisti su zadržali distancu ne pokušavajući prodreti u institucionalne tokove kulturnih dešavanja, što bi neminovno dovelo do apsorbovanja u sistem, a ne do promene istoga, a uz to, mail-art je ostao izopšten na rubnim poljima umetnosti isto kao i ideje o mogućnosti avangardne prakse, u kontekstu delovanja reakcionarnog kapitala, koji je delom sveta nastojao reanimirati posustale kulturne institucije sistema.

U istom periodu, sedamdesetih i osamdesetih godina, signalisti i dalje stvaraju avangardnu poeziju, nastavljajući signalističku avangardnu praksu začetu šezdesetih godina, što bi kao saznanje sigurno u priličnoj meri iznenadilo medijske zvezde poststrukturalističke teorije, dakle kritičare kojih tih godina grade i održavaju svoje ideje na temeljnom stavu da avangardna praksa više nije moguća, što je rezultiralo samoograničavajućim zatvaranjem poststrukturalista u geto esteticizma iz kojeg su prognani život i zbilja, i u kojem se uz mnogo odsutnosti svega onoga »što više nije moguće«, samozadovoljno uživa u autorefleksivnosti teksta, uz predanost arheologiji moderne, sve u igri obeležavanja akupunkturnih tačaka na telu umetnosti. Pri tome, poststrukturalisti grade kvazimetafizičku teoriju o tekstualnosti, što u praksi znači povratak na simulakrume elitističkih, visokih kulturnih normi, čiji je povratak, što je paradoksalno, upravo zagovarao i »The New Criterion« – programski časopis američkih neokonzervativaca, koji se suprotstavljaju postmoderni i poststrukturalizmu. Razlika je što poststrukturalisti nemaju tendencija ka antimoderni, nego vrše reviziju moderne, dok neokonzervativci zastupaju neprijateljski diskurs prema postmoderni, po svemu sudeći dobro predviđajući da postmoderna može iznedriti drugu modernu, modernu posle postmoderne, što znači i novu avangardnu praksu, koja će kritički nastupiti prema vrednostima koje se oslanjaju na tradiciju, pa bile one i visoke kulturne norme svojstvene modernizmu. Istovremeno, na domaćem literarnom terenu, nastavlja se simulacija književne scene koju oblikuju tradicionalisti, ali to je već stara priča o autoritarnoj hijerarhiji koja se održava doziranjem moći počev od književnih mesnih zajednica i pesnika kafe kuvarica, pa sve do statusa povlašćenih modelatora simulakruma književnih vrednosti.

Radeći na istraživanju jezika, signalisti ostaju izvan institucionalne legitimacije svog eksperimenta, zadržavajući kritički zahtev umetnosti. Istražujući jezik, signalizam se ne čauri u autorefleksivnosti teksta da bi tako začauren mogao proklamovati autistično

kraljevstvo, nego putem otvorenog sistema signalističke prakse aktivno komunicira sa brojnim umetnicima, posebno mejlartistima, tokom tekućeg eksperimenta stvaranja novog jezika kao instrumentarija označitelja novog pesnikovog prostora i vremena. Samim tim, i dalje u okviru signalizma egzistira vera u kreativni tok ka alternativnom društvu oslobođenog jezika, što je karakteristika i mail-arta. Dakle, život i zbilja nisu prognani, čime se ukazuje na mogućnost autorstva i smisla, a sadržanog u sprezi estetike i života, na istraživačkom, stvaralačkom putu radanja pulsirajućeg, zaista živog jezika. Na taj način signalistička poezija ostaje živi medij, nasuprot mrtvili istrošenog, devalviranog jezika tradicionalizma.

Mail-art nije pokušao brisanje i potpuno negiranje istorijskih avangardi i nije se služio manifestima radi samoustanovljenja, nego je putujućim artefaktima u koje su mejlartisti individualno upisujući sebe upisivali život sam, iznedrio mail-art dela avangardne prakse. Iako na margini, mail-art je održavao i održao ideju progresivnosti i praktikovao je tu ideju univerzalistički, isto kao i signalizam. Putem interaktivne komunikacije u stvaralačkom procesu nove planetarne kulture, čiji je signalizam integrativni deo, mail-art se žilavo odupreo dotadašnjim nametnutim modelima komunikacije u umetnosti, koji podrazumevaju relaciju: umetnik - institucija - pasivni konzument. U okviru stvaralačkog procesa mail-art stavlja znak jednakosti kao interaktivni sprovednik između umetnosti i života, omogućujući komunikaciju jezikom koji ne interpretira svet, nega ga menja, a ta promena se prevodi u životno umetničku praksu mejlartista. U klasifikaciju signalističkih vrsta neverbalne poezije spada i mail-art kao poezija komunikacije, a signalistička poetska praksa posebno svojim autentičnim vrstama signalističke verbalne poezije menja zbilju lingvističkih polja sadašnjosti i kao avangardna praksa, signalizam insistira na drugačijem poimanju umetnosti, protivući se važećim pravilima tradicionalnog sistema poetskih vrednosti. Signalizam, kao i mail-art, doprinosiće i dalje razvitku znakovnog sistema nove duhovne celovitosti koja se nazire

kao ostvariva planetarna kultura, i po svému sudeći, zrelo doba signalizma tek nastupa. Ništa nije unapred dato i pošto čovek prima ono što i zasluđuje, šaljite signale, budućnost je; sada!

Simon Marić
AMSEP O UTEVC

OIB MONDEJ
NADEJ TEVC,
I ETELOP TEL, TEL, TEL,
ETITELOP I IV OKA
ETEMS REJ I IVOTEVC
OKTER ETEL.

KLJPSK

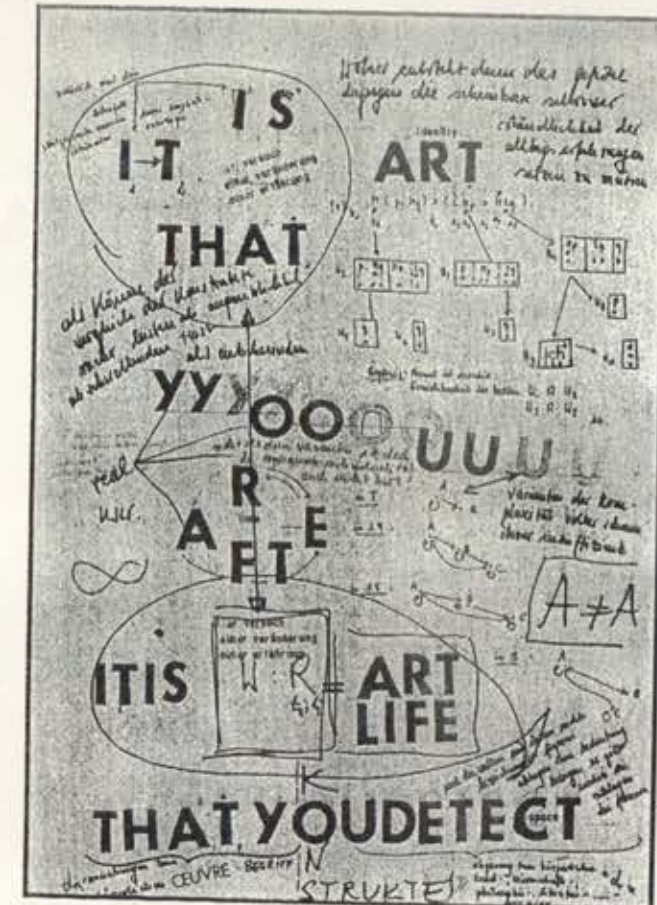
KLJPSK LJ SKM GOLJA PE.
KLJA, GLJO, PSE, MOLJ, KLJAK.
ŽLJEKA TO



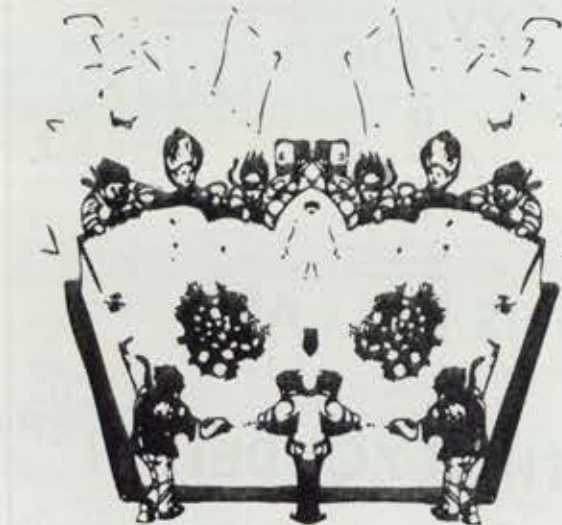
Zorica Arsić Mandarić



Vladimir Fedotov-Grafin



Siegfred J. Schmidt



Ruggero Maggi



Zoran Nastić



Whitson



Marcello Diotallevi



●pop d. dYU@djev●

Pop D. Đurđev

NEW PUBLICATIONS IN SIGNALST
DOCUMENTATION CENTRE

- Ilse Garnier, POEME DU I, (Poème Spatial, Préface de Martial Lengellé), Editions André Silvaire, Paris, Collection Spatialisme.
- Ilse Garnier ALBUM A COLORIER, (Préface de Pierre Garnier), collection Poesie Spatiale, Editions André Silvaire, Paris, 1986.
- Ilse Garnier BLASON DU CORPS FEMININ, Editions André Silvaire, Collection Spatialisme, Paris.
- Pierre Garnier L'IMPRIMERIE DE ROCHEFORT – SUR – LOIRE, Les Cahiers de Garlaban, 1997.
- LES LETTRES, Numéro 29, (Manifeste pour une poésie nouvelle, Visuelle et phonique de Pierre Garnier), Editions André Silvaire, Paris, Le janvier 1963.
- LES LETTRES, Numéro 30 (Poésie nouvelle), Editions Andres Silvaire, Paris, mai 1963.
- LES LETTRES, Numéro 31 (Poésie nouvelle), Editions André Silvaire, Paris, novembre 1963.
- LES LETTRES, Numéro 32 (Poésie nouvelle), Editions André Silvaire, Paris, avril 1964.
- LES LETTRES, Numéro 33 (Poésie nouvelle), Editions André Silvaire, Paris, 1964.
- LES LETTRES, Numéro 34 (Poésie nouvelle, Revue de Spatialisme), Editions André Silvaire, Paris, 1965.
- LES LETTRES, Numéro 35 (Poésie nouvelle Theatre Spatialiste), Editions André Silvaire, Paris, 1967.
- VISUELLE POESIE AUS JAPAN, Herausgegeben von Klaus Peter Dencker im Auftrag der Kulturbehörde Hamburg, Hamburg, 1997.
- GALANTAI, Artpool es az Enciklopedia Kiado, Budapest, 1996.
- Serge Segay SELECTED POEMS tetra perva, 1969-1995. Eysk, Rusia.
- Serge Segay SELECTED POEMS tetra vtra, 1969-1996. Eysk, Rusija

- Serge Segay SOUND IMPRESSION, Eysk, Rusija.
- Serge Segay SCORED OF SOUND - NOISE ZAUM POEMS (1970-1996), Eysk, Rusija, 1996.
- Rod Summers THE AUDIO CASSETTES, Vec Audio, Maastricht, 1997.
- Dobrica KAMPERELIĆ OPEN WORLD 91, Beograd, 1997.
- Dobrica KAMPERELIĆ OPEN WORLD 92, Beograd, 1997.
- Dobrica KAMPERELIĆ OPEN WORLD 93, Beograd, 1997.
- Dobrica KAMPERELIĆ OPEN WORLD 94, Beograd, 1997.
- Dobrica KAMPERELIĆ OPEN WORLD 95 (the real life magazine), Beograd, 1997.
- Darko Vulić ALHEMIJA (tragovi kafe, coffe-grounds, kaffe-satze) edition luminy, Basel, 1997.
- SCHWERINER VOLKSZEITUNG, Sonnabend, 29, VI 1996.
- VERBAL NOTHOUSE: SYMBOLS TO STORIES, The Centre Gallery, Miami Dade community college, 1994.
- THEASURES OF FLORIDA LIBRARIES (A Celebration of Rare and Unique Mateirals) by Nora J. Quinlan and Willian E. Brown, Jr., University of Miami Library, Fort Lauderdale, Florida, Center for the book, 1994.
- Ilija Bakić ORTODOKSNA OPOZICIJA ALTERNATIVE SLOBODNOG IZBORA, Vršac 1995.
- Birger Jesch GAZETTA (ein Internationales Mail Art Projekt), 1996.
- Stephen Perkins THE HISTORY OF PLAGIARISM : VOLUME 1 (the footnotes) , Plagiarist Press, Iowa City, 1992.
- Stephen Perkins THE YEARS WITHOUT ART 1990-1993, Iowa City.
- Stephen Perkins and Lloyd Dinn NETWORKER CONGRESS STATEMENTS, Iowa City, 1992.
- FROM CINEMA ARCHEOLOGY TO MAIL ART, PALAZZO Martionozzi, Fano, 1996.
- Wilfried Nold NUMERO (New Mail Art News) , Frankfurt, 1997.
- THE BEAUTY IN BREATHING (Selections from The Ruth and Marvin Sackner Archive of Concrete and visual Poetry) , Miami Beach, Florida, 1992.
- Julien Blaine LES AMBASSADEURS, Ventabren, 1997.
- Filimir/Kamperelić ARTIJE OD VREDNOSTI, Galerija NUBS, Beograd 1997.
- Enzo Minarelli POLIPOSESIA (Experimental-visuel-concrete), Edited by K. David Jackson, Eric Vos and Johana Drucker.
- Ken Harris, Jim Leftwich JUXTA 4, Charlottesville, 1996.
- OMAGGIO A JOSEPH BEUYS, Goethe – Institut, Palermo, 1990.
- MANI ART 99, Grandfresnoy, 1996.
- MANI ART 100, Grandfresnoy, 1997

- IMAGES OF AN ERA (Selection from the Permanent Collection) the Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1997.
- Alfredo Torres, Antoni Miro (UN TAUMATURGO DE LAS IMAGINES), Galeria AEUBU, Montevideo, 1996.
- Anoni Miro TRAJECTE INTERIOR (objects/obra recent), Centre d'art contemporani Alba Cabrea, Valencia, 1996-1997.
- Ruth and Marvin Sackner ARCHIVE OF CONCRETE AND VISUAL POETRY, Miami Beach, Florida, 1986.
- Pop. D. Djurdjev EPPesme, Self-made-Book, Novi Sad, 1992.
- Pop D. Djurdjev: BOOK WAR, Rad, Beograd, 1996.
- ROT 61 Edition rot, Stuttgart, 1997.
- Peter Kustermann, Salvador Esprin DIE FRAHRRADER DES ANTONI MIRO, Kulturzentrum Buz Minden, 1996.
- OBRIS-KMEN (mesečník pro literaturu a kulturu), 11, 1996, Praha.
- Vislava Šimborska KOLAŽI, Galerija grafikog kolektiva, Beograd, 1996.
- Ruud Janssen TAM, Tilburg, 1997.
- Ruud Janssen WORD USED IN MAIL ART, Tam-Publications, Tilburg, 1996.
- Marcel Stüssi MEINE ERINNERUNGEN AN MINDEN, Bürgerzentrum, Minden, 1988.
- Dr. Teresinka Pereira INTERNATIONAL MAIL ART SHOW, Bluffton College Spanish club, Bluffton, 1996.
- Lucien Suel NE PAS AGRAPER, Isbergues, 1997.
- OSTEUROPA MAIL ART (im internationalen netzver), Kongres dokumentation, Staatliches Museum, Schwerin, 1997.
- Teresinka Pereira LIFE (Visual Poetry), Bluffton College, Bluffton.
- ANGEL FRAGMENTS, collaboration by Igor Bartolec, Keiichi Nakamura, Tokyo, 1997.
- WINGS OF SPIRIT, collaboration by Boscographix, Keiichi, Nakamura, Tokyo, 1997.
- Géza Perneczky 29 FROM 77 GENERATED GRAPHICS Soft geometry Koln.
- Alexander Zhurba ANTONI MIRO VIVACE SERIES, Central Kherson Art Museum, Kherson, Ukraine, 1997.
- Ruud Janssen MAIL - INTERVIEW WITH JENNY DE GROOT, Tam, Tilburg, 1995.
- THE RELUCTANT PERISCOPE, poetry and pictures reconstructed by Michael Leigh and Roger Stevens, Nottingham, 1997.
- Ruud Janssen MAIL - INTERVIEW WITH KEN FRIEDMAN, Tam, Tilburg, 1996.
- Pete Spence ABREGEEMENT AN ESSAY, Published by Loo! Poetry! 1996.

- TAKES WITH THE TICKET OF THE FRAN JOHN, Edizioni Pulcikonelafante, Osnago, Marzo 1997 (Stampato in 19 esemplari).
- Nicola Frangione HARTA PERFORMING COMMONPRES OF ITALIAN PERFORMING ARTS, 0-27, 1-96, Monza (Milano).
- Ruggero Maggi LA NASCITA DELLE IDEE - Particolare della laser - Installazione, Milano, 1993.
- AXLE, issue 31, Dec. 1996, monthly newsletter for concrete, visual, action, photo and sound poetries, Richmond East, Victoria, Australia.
- Zvonko Sarić, Ilija Bakić: Želite li da besplatno letite? Subotica - Vršac, 1997.
- Marisol Martel / J. Seafree MIRO A LA HABANA MUSEO Guayasamin, Centro de Arte, La Habana, Cuba, 1997.
- TWO EDGES, collaboration by Michael Lumb, Keiichi Nakamura, vol. 3, 1997.
- OPEN WORLD MAGAZINE 96, Belgrade, 1997.
- CATALOGUE CONTENTS - ASSEMBLING MAGAZINES: INTERNATIONAL NETWORKING COLABORATIONS, Iowa City, 1996.
- Vittore Baroni THE MAKING OF ARTE POSTALE, 1997.
- Géza Perneczky A HALO, A Héttorony Könyvkiadó, Budapest, 1991.
- THE STORY OF THE COLOURFUL RIBBONS, Theory and practice by Géza Perneczky, 1987.
- BUILDING PLANS - SCHEMES (Mail Art Project), Curator g. Bleus, Hensdenc - Zolder, 1993.
- MAIL ART MANUAL (Do viajante em Portugal), Wellen, 1991.
- Sergej Birjukov MUZA ZAUMI, Tambov, 1991.
- Géza Perneczky KIALLITASA BUDAPEST GALERIA KIALLITHAZA, 1987.
- IMPORTANT BUSINESS N. 2. September 1973, Koln.
- OBSERVATIONS by Geza Perneczky, may 1985.
- Géza Perneczky THE GENERATED MANDALA, Soft Geometry, 1996.
- Irving Weiss NUMBER POEMS, The Runaway Spoon Press, Port Charlotte, 1997.
- Anri Bear, Mišel Karasu DADA (istorija jedne subverzije), Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 1997.
- Zoran Čirić PESME O ZANATIMA (veselice), Prosveta, Niš, 1997.
- KONKRETE DICHTUNG (Texte un theorien) Herausgeber: Dr. Siegfried J. Schmidt, Bayerischer Schulbuch - Verlag, München, 1972.
- S. J. Schmidt (Hg.) ERSICHTLICHKEITEN, Internationale Visuelle texte der 90er, 1996.
- AVANGARDNI PISCI KAO KRITIČARI (priredio Gojko Tešić), Matica srpska, Novi Sad, Institut za književnost, Beograd, 1994.

- Gojko Tešić SRPSKA AVANGARDA U POLEMIČKOM KONTEKSTU (dvadesete godine), Svetovi, Novi Sad, Institut za književnost, Beograd, 1991.
- Gojko Tešić ANTOLOGIJA PESNIŠTVA SRPSKE AVANGARDE 1902 - 1934 (otkrovenja i preinačenja), Svetovi, Novi Sad, 1993.
- SRPSKA AVANGARDA U PERIODICI (zbornik radova), uredili: Vidosava Golubović i Staniša Tutnjević, Matica srpska, Novi Sad, Institut za književnost, Beograd, 1996.
- AVANGARDA (Teorija i istorija pojma), priredio Gojko Tešić, Narodna knjiga, Beograd, 1997.
- ALMANAH VINAVER ZA TEORIJU I ISTORIJU MODERNE KNJIŽEVNOSTI, broj 1, Beograd, 1997.
- Dr. Miroslav Klivar Csc. ESTETIKA TELEVIZE, Rezon, Praha, 1997.
- Dr. Miroslav Klivar Csc. EXOAESTHETICS, Space Edition, Prague-Houston, 1997.
- FAYDHERBE ANDERS BEKEKEN - Stedelijk Museum, Hof Van Busledyden, Mechelen, 1997.
- Ruud Janssen THE MAIL - INTERVIEW WITH IRIBICO (Spain), Tam - Publications, Tilburg, 1997.
- Stephen Perkins ASSEMBLING MAGAZINES, Iowa City, 1997.
- MANI ART No 105, Octobre, Grandfresnoy, France, 1997.
- AVANGARDA, sveske za teoriju i istoriju književno/umetničkog radikalizma, godina prva, sveska prva, 16. XI 1997.
- NUMERO 2, Die Kunst der Kommunikation, New Mail Art News, Frankfurt, 1997.



John Held Jr.

SIGNALIZAM - BIBLIOGRAFIJA

- dopuna i nastavak -

SIGNALISM - BIBLIOGRAPHY

- suplement and continuation -

Časopis:

1283. *Signal* No. 15 - 16 - 17, 1997, Beograd.

Literatura:

1972.

1283a. Dušan Matić: *Pisanje i govor*, Spomenica u čast novoizabranih članova srpske akademije nauka i umetnosti, SANU, posebna izdanja, knjiga CDLII, spomenica knjiga 55, Beograd, 1972, str. 78-79.

1974.

1284. Miroslav Todorović: *Signalistička manifestacija... u zborniku Poezija i scena* (Priredio Ivan Rastegorac), Beograd, 1974, 327.

1285. Vidan Arsenijević: *Pogled kroz »Belu Knjigu«*, Borba, 14. IX 1974.

1286. Zoran Sekulić: *Ekspanzija beline*, Mladost, 19. IX 1974.

1287. Borislav Komad: *Govor »prazne« knjige*, Večernje novosti, 26. IX 1974.

1288. Dragiša Drašković: *Knjiga čutanja*, Književna reč, broj 29, 1974.

1289. Miroslav Marković: *Knjiga koje nema*, Student, 10. X 1974.

1290. Josip Pavičić: *Govor »prazne« knjige*, Večernji list, 16. X 1974.

1291. Đokica Petković: *Govorljiva čutanja*, Prosvetni pregled, 23. X 1974.

1292. Igor Mandić: *Usred bure elektromagnetnih valova*, Vjesnik, 27. i 28. X 1974.

1293. Milomir Kragović: *Glasna čutanja »Bele knjige«*, Student, 31. XD 1974.
1294. Milorad Bašić: *Bijelo*, Oslobođenje, 3. XI 1974.
1295. Vuk Drašković: *Čuti kao što osjećaš*, Oko, 14. XI 1974.
1296. Slobodan Tasić: *Bela knjiga*, Zbivanja 7. XI 1974.

1990.

1297. Anonim: *Ostojica Kisić Velika rasprava*, u katalogu Oslobođenje public 1990 - 1991 Sarajevo, 1990.

1991.

1298. John Held Jr: *Mail Art an annotated bibliography*, The Scarecrow Press Inc. Metuchen, N. J. London, 1991, pp. 19, 30, 147, 169, 350.

1992.

- 1298a. Sreten Petrović: *Ingardenove studije iz estetike*, Politika, 18. I 1992.

1993.

1299. Géza Perneczky: *The Magazine Network*, ed. Soft Geometry, Köln, 1993, p. p. 32, 254.

1994.

1300. Ljubiša Jocić: *Signalizam (I)*, u: Avangardni pisci kao kritičari (priredio Gojko Tešić), Matica srpska, Novi Sad, Institut za književnost, Beograd, 1994, 344 - 348.

1301. Ljubiša Jocić: *Signalizam (II)*, u: Avangardni pisci kao kritičari (priredio Gojko Tešić), Matica srpska, Novi Sad, Institut za književnost, Beograd, 1994, 348 - 351.

1302. Gojko Tešić: *Bio-bibliografski podaci o Ljubiši Jociću* u: Avangardni pisci kao kritičari (priredio Gojko Tešić), Matica srpska, Novi Sad, Institut za književnost, Beograd, 1994, 725 - 731.

1996.

1303. Dragoljub P. Đurić: *Odlazak blistavog esejiste*, Politika, 28. XII 1996.
1304. Vladan Panković: *Splinovita klima metropole* (Na vest o smrti profesora Dr Živana Živkovića), Svitak, IV, zima - proleće, br. 12 - 13, 1996/97, 16 - 17.

1305. Miroljub Todorović: *Signalist Documentation Centre*, Signal No. 11 - 12, 1996, 50 - 52.

1997.

1306. Andrej Tišma: *Novi broj »Signalas«*, Dnevnik, LVI, 18045, 29. IV 1997, 18.

1307. Miroslav Todorović: *Osvojeni prostor*, Borba, LXXX, 124, 4. V 1997.

1308. Ilija Bakić: *Miroljub Todorović: Žed gramatologije*, Beorama, III, 66, maj, 1997, 53.

1309. Ilija Bakić: *Nova pionirska traganja*, Književna reč, XXVI, 490 - 491, april 1997, 44.

1310. Miroljub Todorović: *Fragmenti o signalizmu*, Književna reč (Prva reč) XXVI, 490 - 491, april 1997, 16.

1311. Zoran M. Mandić: *Prilog letopisu*, Dnevnik, LVI, 18071, 21. V 1997, 17.

1312. M. P.: *Duh postmoderne*, Politika, XCIV, 30022, 24. V 1997, 26.

1313. Miroljub Todorović: *Akvareli u mejl-artu*, Politika, XCIV, 30030, 1. VI 1997.

1314. Anonim (Slobodan Vukanović): *Signal*, Monitor, 21. II 1997.

1315. Siniša Ristić: *Signalizam - demistifikacija pesničkog čina i stvaranja*, u knjizi: *Četvrta dimenzija pesme*, Beograd, 1997, 14 - 19.

1316. M. Stojkin: *Dobrovoje Jevtić: Kap/i/ja*, Beorama, III, 67, jun 1997, 50.

1317. Božidar Šujica: *U slavu istraživačkog duha*, Politika, XCIV, 30050, 21. VI 1997, 30.

1318. Tanja Kragujević: *Trun svetlosti*, u knjizi *Trepet i čvor*, Beograd, 1997, 69 - 71.

1319. Dragoljub P. Đurić: *The Poet and the Avant-garde*, Signal No. 15 - 16 - 17, 1997, 16 - 17.

1320. Biserka Rajčić: *Neoavangarda danas*, Signal No. 15-16-17, 1997, 18-20.

1321. Miroljub Todorović: *Investigator and Interpreter*, Signal, No. 15-16-17,

- 1997, 23-24.

1322. Moma Dimić: *Svet i avangarda*, Signal, No. 15-16-17, 1997, 24 - 25.

1323. Dragoljub P. Đurić: *Urođeni dar za analizu*, Signal, No. 15-16-17, 1997, 25-27.

1324. Andrej Tišma: *Zaštitinik »umetničke gerile«*, Signal, No. 15-16-17, 1997, 27 - 28.

1325. Zlatko Krasni: *Ljubav Prema poeziji*, Signal, No. 15-16 - 17, 1997, 29.

1326. Miodrag Mrkić: *Ostaju »knjige - seni života«*, Signal, No. 15 - 16 - 17, 1997, 29 - 32.

1327. Jovan Pejčić: *Naučno-istraživački opus Živana Živkovića*, Signal, No. 15-16-17, 1997, 32-33.

1328. Luka Prošić: *Živan Živković, jedna njegova pozicija*, Signal, No. 15-16-17, 1997, 33-35.

1329. Mileta Aćimović Ivkov: *Jedan život*, Signal, No. 15-16-17, 1997, 35-36.

1330. Vasilije Radikić: *Traganje za novim pesničkim jezikom*, Signal, No. 15-16-17, 1997, 36-37.

1331. Anonim: *Andrej Tišma Portret*, Signal, No. 15-16-17, 1997, 39-40.

1332. *Odlomci kritika o umetnosti Andreja Tišme*, Signal, No. 15-16-17, 1997, 40-45.

1333. *Odlomci kritika o književnom radu Andreja Živora*, Signal, No. 15-16-17, 1997, 46-49.

1334. Andrej Tišma: *Važnije publikacije iz networka i o networku*, Signal, No. 15-16-17, 1997, 53-54.

1335. Miroljub Todorović: *Planetary communication*, Signal, No. 15-16-17, 1997, 56-70.

1336. Anonim: *Signalizam-bibliografija (dopuna i nastavak)*, Signal, No. 15-16-17, 1997, 71-73.

1337. Vladan Panković: *Gest lepe volje*, Ulaznica, XXXI, 151-152, maj 1997, 69-76.

1338. K. R.: *Monografija signalizma predstavljena u Parizu*, Politika, 29. VI. 1997.

1339. Anonim: *Na karti sveta*, Novosti, 1. VII 1997, 22.

1340. Miroslav Todorović: *Osvojeni prostor*, Narodne novine, LIII, 10534, 7-8. Jun 1997.

1341. Anonim: *Le livre »Le monde dans les signaux...«* u katalogu *Le monde dans les signaux de Milivoje Pavlović* Centre Culturel Yougoslave, mardi 24 juin 1997, Paris.

1342. Milisav Milenković: *Razložna pesnička avantura*, Borba, LXXV, 186-187, 5-6 jul 1997.

1343. R. Popović: *Tajna medicinske antropologije (Miodrag Mrkić štampao je...)*, Politika, 7. VII 1997.

1344. Dj. M.: *Pesnički Plakat*, Borba, 10. VII 1997.

1345. Miroljub Todorović: *Duhovnost trećeg milenijuma*, Politika, XCIV, 30071, 12. VII 1997.

1346. Zvonko Sarić: *Oslobođenje jezika*, Najnoviji Newsletters, br. 6. (66) 1997.

1347. Anonim: *Tri decenije signalizma*, Politika, 19. VII 1997.

1348. Š(teković) L(uka): *Živkoviću u spomen*, Borba, 24. VII 1997.

1349. Miroljub Todorović: *Signalist work*, u: Julien Blaine: *Les Ambassadeurs*, V. A. C. Editions Nepe, Ventanbren, 1997, 40.

1350. Anonim: *Miroljub Todorović Serbian Poet and Artist...* u: Julien Blaine *Les Ambassadeurs*, V. A. C. Editions Nepe, Ventanbren, 1997, 126.

1351. Baša Rajčević: *Problemi intermedijalnog istraživanja i delo Miroljuba Todorovića*, u knjizi: *Od teorije kritike do umetnosti*, Beograd, 1997, 136-139.

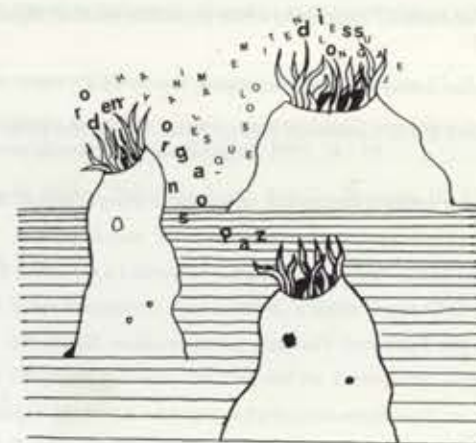
1352. Anonim: *Naši znakovi na karti sveta*, Novosti, 5. VIII 1997.

1353. O. M.: *Signal*, broj 15-17, Pobjeda, 12. VIII 1997.

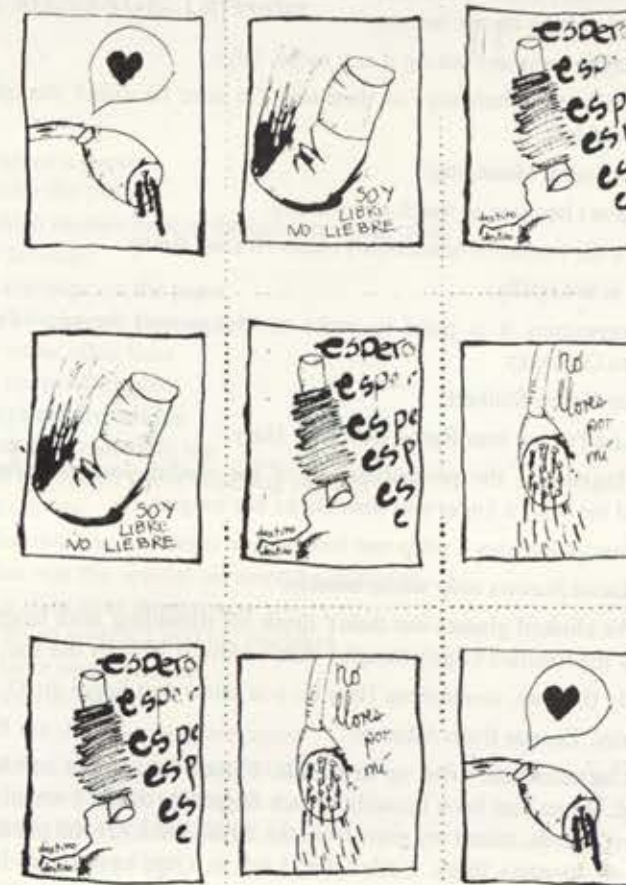
1354. Aleksandar Rajski: *»Signal«* i *vetrenjače*, Narodne novine, LIII, 10565, 14. VII 1997, 7.

1355. M. Pavlović: *Novi sjaj »Signal«*, Politika, XCIV, 30155, 4. X 1997, 28.
1356. M. Stojkin: Balša Rajčević: *Od teorije kritike do umetnosti*, Beorama, III, 71, oktobar 1997, 37.
1357. Aleksandar Rajske: *Prostori signalističke poetike*, Narodne novine, LIII, 10570, 19-20. VII 1997, 8.
1358. Žarko Đurović: *Znakovi umjetničke suštine*, Naše stvaranje, XLIV, Nova serija 2, 1997, 103-105.
1359. Siniša Ristić: *Milivoje Pavlović: »Svet u signalima«*, Stig, 78, oktobar 1997, 111-112.
1360. M. D.: *Tri decenije signalizma*, Politika, XCIV, 30165, 14. X 1997, 23.
1361. Anonim: *Miodrag Mrkić: »Karanigin icinde iz«*, Tan, yil, XXIX, sayı: 1454, 23. VIII 1997, 5.
1362. T. N. Cvetković (priredio): *Razložna pesnička avantura*, Pomak, II, 5, oktobar-decembar 1997, 26.
1363. R. Saratlić: *Umetnost koja ne stari*, Politika, XCIV, 30166, 15. X 1997.
1364. Dr. Draško Redep: *Koktel ogorčenosti (Signalizam)*, Svet, VI, 142, 27. X 1997, 30.
1365. Žarko Đurović: *Novo poetičko mišljenje*, Politika Ekspres, XXXIV, 12080, 8. XI 1997, 7.
1366. Dobrica Kamperelić: *Novi izdanci planetarne umetnosti*, Beorama, III, 72, novembar 1997, 89-90.
1367. Radomir Mićunović: *Knjiga za vješanje*, Pobjeda, 13. XI 1997.
1368. Žarko Đurović: *Novo mišljenje*, Nin, Br. 2446, 13. XI 1997.
1369. Boško Bogetić: *Šliam se leteći*, Primorske novine, XXV, 417, 29.
1370. Stephen Perkins: *Signal*, in: *Assembling Magazines*, Iowa City, 1997, p. 49.
1371. Ljubica Jelisavac: *Svet u signalima*, Beogradske novine, broj 15, nova serija, 28. XI 1997, 33.
1372. Anonim: *Signal u: Open World No. 97*, 1997.

1373. Olivera Đurđević: *Svet u signalima*, Građanin, 22. X 1997.
1374. Žarko Đurović: *Kazujući svijet – kazujem sebe*, Stvaranje, LII, 6-7, jun – oktobar 1997, 900-901.
1375. Dragoljub P. Đurić: *Svaralačka vitalnost signalizma*, Orbis, II, broj 3-4, 1997, 61-67.
1376. Radmila Obradović: *Ogledi o signalizmu*, Jedinstvo, 16, XII 1997, 9.
1377. Žarko Đurović: *Komunikacijska višeznačnost*, Jedinstvo, 29, XI 1997.
1378. V(ukman) Vidaković: *»Svet u signalima«* Milivoja Pavlovića, Jedinstvo, 15. X 1997, 8.
1379. Ivan Negrišorac: *Provociranje istorije i slutnje postistoričnosti*, AVANGARDA, I, broj 1, 16. XI 1997, 52-63.
1380. Nikola Racković: *Bibliografske bilješke*, bibliografski vjesnik, XXVI, Cetinje, 1997, 3, 223-236 (O knjizi Miodraga Mrkića: *U tami znaka*, str. 229).
1381. Olja Ugrin: *Štivo koje zaslužuje pažnju*, Jedinstvo, 16. XII 1997.



Antonio Martin



Magali Lara



Kristjan Gudmundsson

Zvonko Sarić (1963)

• SHE'S WEARING THEM EASILY

Under the transparent
summer t-shirt
her breasts
without a bra
are swinging
like a slow
idle spring
which I'm comparing
with two
chocolate
prints
where the gloom
of the nipples
is showing up;
that young girl
who is slender
and promising
and not yet
definitive
just like an early
spring.

CHAT

The room was on the second floor. We have not got acquainted with anybody in the building. Our landlord was coming by the end of the month. He has taken the money and checked the bills. Olga has just arrived by car and she was honking until we appeared on the terrace.

I'm asking him what will he eat? Ever single time he answers that he doesn't know and than asks me what will I eat! After a while it started getting on my nerves.

Maybe he is not asking it any more, Olga.

People are changing, so they say. I'm sure he didn't change after I had left.

And what about you?

I don't hesitate as much as formerly.

It's the matter of education-I claim.-It's not funny.

It is not, really.

Sometimes it is good to make up things-says Joanna. -I'm Theresa Orlovsky.

I'm Karen Shubert.

And I'm not tom Byron but Dirty Hary.

Magnum is the personification of his phallus-Joanna points toward me with a finger and than clicks her tongue.

Fascist.He uses a whip and forces us to crawl.

Racist.Screws only white women.

We clinked glasses but didn't drink off trembling with laughter.My leg touched Olga's thigh.I didn't move it.Neither did she.

By the way, mentioning Hary,do you know that Segal died?

Yes,"Escape from Alkatraz".

The automatic lifted up its handle, I stood up and put another record. When I sat back I couldn't reach Olga's leg again. I whistled the first chords, raised my glass from the table, drank off and put my hand on Joanna's thigh. Little later, I felt it. Olga moved her leg closer again. We continued to chat. We had a lot of things to talk about. We didn't want it to be finished.

Translated by Viktorija Šimon

Zoran M.Mandić

A MESSAGE, Lavender

I found a paper
under the pillows
which mother kept in the bottom of the trunk
in lavender

A message on the paper
written by my former hand
in some other time
at some other place
Imprints are talking
about the oak table top
but they don't know anything about it
who I was
what was my name
what was the special occasion I celebrated
In a short note there it was
to go on with not making mistakes
to have trust in senses
to kiss more often
and fall in love again and again
Not much of the philosopher's wisdom
no allusions in the message
I gently wrapped the paper
and closed my eyes
the picture opened on its own
I was sitting in front of myself
at the big oak table
and writing a message to myself

Then I got up
and left it with a lot of love
under the pillows
in the bottom of mother's trunk
in lavender

Translated by Ivica Beretić

Dragoljub Đokić (1947)

SHOUTING GROVES

A Poem about Jasenovac
(fragments)

To my brothers:
Peter, Mark and Nicolas

Into the word from blood
Into the eye-pupil from a rose
Into the sun from wine

From the father's to maternal
I am translating the language
The love for soil

In the marrow
the frost pecks,
The ice crackles.

Grows the milled the bones,
the winter the incisors.

Ghost? Which is its turn?
 • By mane against the wasteland
 The ram, the manner.

A nightingale has fled here,
 The dear hearth.

Instead of flowers the camp inmates
 Gradina doesn't tomb.

By the shouts of the victim
 The chest is shining.

Around the court of defenders
 The pearl grape.

It has warmed out of the eye-pupils,
 Has flowed into the rays.

Translated by Ivan Bošković

Jovan Dujović (1937) DECISION

The whole night
 And the rest of dawn
 I don't close my eyes
 I don't turn off my ears
 Being frightened
 That the renowned
 Russian leaders
 Don't reject
 The reasonable decision

Of Americans
 And their Germans
 With their brothers the Moslems
 About ending
 The Serbs/Montenegrians
 Whom they must teach the lesson
 About their laying the claim on them
 At least while
 Their brother's love
 Is a deal
 Until further notice.

August, 1992

20.

May people
 With the bloodstained history
 Such as the American
 - 80 million
 Murdered natives
 Whose country and wealth
 Were grabbed away
 Whose government
 The only in the world
 Dropped the atomic bomb
 On another people
 Have mercy
 For other human beings
 And especially
 For the Serbs?

Translated by Vladimir Sekulić

Dragomir Brajković (1947) A BLOODY WEDDING IN BRZAVA

Love, wake me at midnight love...
 A memory will suffocate me, a nightmare from
 childhood and torments.
 Take a hatchet from my shoulder blade, untie my hands,
 Wipe the blood from my eyes, blood seen at
 the wedding in Brzava...

A mad kolo was dancing around a frantic musician,
 Wildly the bodies swayed: the foot doesn't touch the ground!
 A kolo of young men and girls of marriageable
 age; a kolo of girls from Montenegro and kerchiefs,
 A kolo of rare fashionable women and rarer hats.

Besides a cooperative center plum brandy is sold
 by halves or kilo.
 With in the whitecaps sell biscuits and sugar candy,
 Buddies, godfathers, neighbors easily find
 topic for conversation,
 Already drunk they start to sing: they mention
 what is dear and sweet.

Early in the evening (no one knows how or from where)
 they took out the knives;
 Defending a kidnapped lady, grabbing someone else's gold,
 Until then tame, simply lambs, they jumped into wolves skins,
 And shed blood and brains in trodden mud.

Love, wake me at midnight love!...
 Nightmares will suffocate me, and a memory from
 childhood and torments
 I'm afraid my hands will be covered with knives
 like a tree with leaves
 And will take me again to the bloody wedding in Brzava.

TRACE

Only the window's wing will
 Open in the middle of night.
 And the entire world in its clarity
 Will pass you by.
 You'll see, through the window,
 Your room steps out into the night.
 So will you too from your age
 Step into some other, darker one.
 Only the creaking of window will be heard
 At midnight. And it will be dark.
 So will you, too, one midnight,
 Disappear,
 For, I am defending you in vain.

Translated by Simha Levi Bogdanović



Zvonko Sarić

Božidar Mandić (1952)
LA SAGESSE DU BATON

Peint de pas invisibles, il méditait sur le mur d'une maison de bois... Il vivait loin de la foule pour ne pas être obligé de se différencier.

Le défi du bâton est caché dans la noblesse de ses envolées dans l'air. Ciselé avec un couteau, il attendait qu'appressaient les moments du désir sincère. Il portait la simplicité de longues promenades. Soulagé de tout résidu d'archétypes, il portait lui-même le message angélique du noisetier. Il aidait l'homme à suivre le droit chemin, à deviner les aspérités et à franchir les obstacles. Les reptiles fuyaient devant le grondement de ses pas sur la terre. Le regard des passants s'attardait d'habitude sur ses veines blanchâtres. Tordues autour de son axe, elles semblaient rejaillir d'elles-mêmes. Elles enveloppaient le bâton comme un galop de chevaux indomptés.

Sans lui je n'osais pas partir à la recherche du foyer perdu. Les plantes médicinales dans les prés et le battement du gouffre m'attendaient. Son nom portait un secret. Les jambes croisées, assis il enseignait les signes des danses archaïques aux élèves. Il puisait sa force dans les prières. Et sa réputation grandissait au fur et à mesure qu'il vieillissait.

La sagesse du bâton consistait dans sa consécration la verticalité. Là où l'on respecte la hiérarchie, dit Saint-Exupéry, il n'y a pas de vanité. Il savait être serviteur et maître. Il transformait les mots et les pensées en actes passionnés. Je comptais sur son appui dans les moments difficiles, parce qu'il était plein d'amitié sans fadeur. Nous parlions et tous les deux, nous devenions plus sûrs en nous-mêmes.

Peint de pas invisibles, il méditait sur le mur d'une maison de bois. Il vivait loin de la foule pour ne pas être obligé de se différencier. Dans ces temps mixtes, les différences se ressemblaient de plus en plus.

Dans la forêt, il se débrouillait mieux que l'homme.

Les sons du nouveau siècle, dont le début reposait sur la pensée insociable, ne lui étaient pas inconnus. Les intellectuels se contentaient de peu d'argent et peu de liberté. C'était un chercheur réel. Il soulevait les rameaux de chêne et trouvait des cèpes trapus. Son bout pointu, enrichi d'intuition nous menait vers le portrait de l'homme. La connaissance.

Tihomir Nešić (1938)
TWO SHORT STORIES

A VISIT

As if through the haze (or as a poet would say, the haze of memories) I passed through the empty rooms of the house where I was born, a worm being the only creature moving there in the rotten frame and lime crumbling down the walls the only sound heard. Going out, I looked back for the last time: on the dusty furrows of the parlour I saw my broken shadow; jumping first over the cracked door – still, than breaking free from my legs it stayed in and silently closed the loose door behind me.

JOY

The shower is calming down, thick gushes of rain are thinning, the clouds are fading and sun is rising slowly.

A child is opening a window.

He is standing, fascinated and puzzled at the same time: he doesn't know if there are three suns or if the sun is only watching him from three sides.

Having realized he rejoices:

The suns rise after the rain!

The grown-ups burst out laughing, someone coughing:

... and the sky is their kingdom.

Translated by Jelica Tošić

Tomislav N. Cvetković (1933)
TOI TU PORTES CES NUAGES

Toi, tu portes ces nuages
 Colbacks
 Sous l'oeil
 Sous ta côte
 Dans tes articulations

Toi, tu caches ce poème
 historique
 dans ton sein
 dans les battements de ton cœur
 sous tes ongles

Avec des clôtures
 tu partages ton rave

A la forêt
 ti innocens tes secrets
 à haute voix
 La nuit est suspendue
 à ton cou
 attachée à la lumière

Tu t'appartiens pour chaque mot
 qui marche sur tes pas

Tu es le vent pour chaque plante
 qui vogue quelque part

L'ODE À L'HOMME

Si on peuple cette terre
 par l'homme
 Si nous cachons le soleil
 sous l'oreiller de cette terre

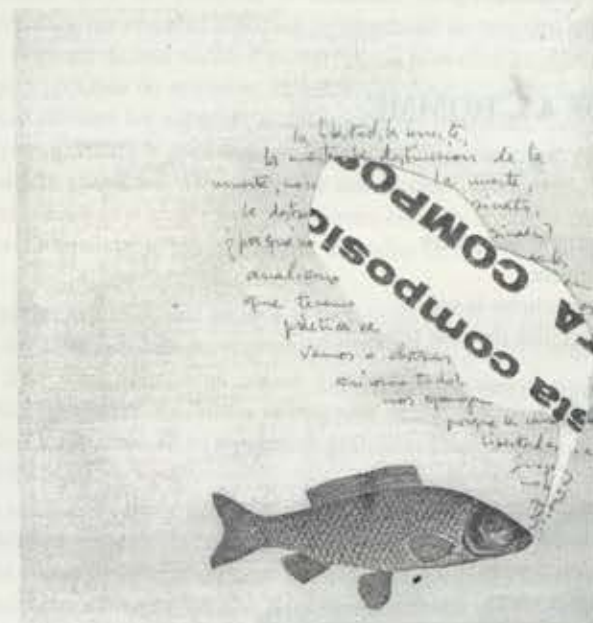
Si nous couvrons cette terre
 de feuillage
 par nos yeux

Si nous menons la course
 de ses rivières
 jusqu'à leurs sources
 jusqu'à aux vents

Si nous entourons cette terre
 de nos rêves

Si nous glissons nos mains
dans le sein
de cette terre
et distribuons à poignées des oiseaux
et des vers luisants
et allumons un soleil
de tous côtes
comme symbole
de l'avidité humaine

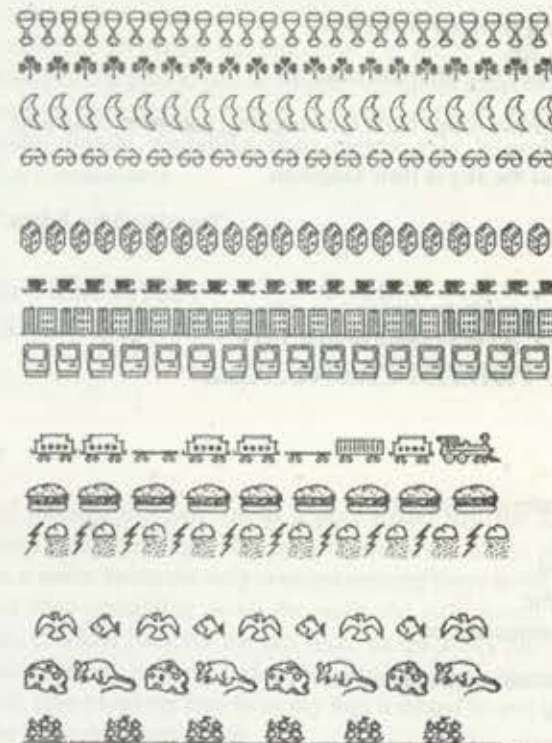
Traduit par: Ružica Timčenko



J. Ruiz

Маџ, репрез М 4 Рз, К-8/м, 10

Königssonett



Karl Riha

Miroljub Todorović A WORLD OF METAPHYSICAL SERENITY

„But our tremblings hearts urge us deeper and deeper, to the very source of creation”

Paul Klee

Margareta Stanojlović is a young artist who graduated the Faculty of Applied Art (Department of Painting) in Belgrade; this is her first one – woman show. What first strikes the eye in her work? A Klee – like magic and ease in capturing space with line and color. The associativity of the artistic symbol in Margareta's works is evident and incontestably leads us towards the ontological, most often unconscious elements of her at work. A painting is not just „a sistem of curved lines, slopes, verticals, horizontals, fashioned by the orientation, thickness or density of colored stroke”, as one art theoretician tries to convince us; it is much more and deeper than that. A paintings is the articulation of one's being.

The tranquility and, I would say, somewhat mysterious softness of the light and chromatic values that radiate from the world in these paintings and drawings indicate beyond doubt that this young artist most often finds the inspirational source for her visions and oneiric and literary heritage. This is most visible in several works from thematic cycle „Boats”: „Jonah in the Whale's Stomach”, „Three Passengers” (1992), etc. Boats in Christianity represent the Church, the boat of salvation, refuge from adversity, and fish symbolize baptism, immortality, resurrection (the sign of Jonah).

The object in the form of a cage made of wire, newspaper strips and glue, with a blue fish playing a simple melody, brings new, post-modern, but not shocking elements into Margaret Stanojlović's world of joyful gentleness, godness and metaphysical serenity.



Margareta Stanojlović

CLEMENTE PADIN (Urugvaj), GÉZA PERNECZKY (Mađarska), JEAN FRANCOIS BORY (Francuska), LEONID ARONZON (Rusija), WILLY R. MELNIKOV-STARQVIST (Rusija), ŽIVAN ŽIVKOVIĆ (Jugoslavija), SERGE SEGAY (Rusija), SVETISLAV BRKOVIĆ (Jugoslavija), ADRIANO SPATOLA (Italija), BOB COBBING (Engleska), HEIMRAD BÄCKER (Austrija), DMITRY-AVALIANY (Rusija), NABORU IZUMI (Japan), MIROLJUB TODOROVIĆ (Jugoslavija), PIERRE GARNIER (Francuska), A. DE ARAUJO (Brazil), SERGEY GRISHOUNOV (Rusija), BILL MICHELL, (SAD), IRVING WEISS (SAD), Dr DRAŠKO REDEP (Jugoslavija), LUKA PROŠIĆ (Jugoslavija), ANDREJ TIŠMA (Jugoslavija), ILIJA BAKIĆ (Jugoslavija), VASILJE RADIKIĆ (Jugoslavija), MILIVOJE PAVLOVIĆ (Jugoslavija), MIODRAG MRKIĆ (Jugoslavija), SINIŠA RISTIĆ (Jugoslavija), DUŠAN VIDA KOVIĆ (Jugoslavija), DOBRICA KAMPERELIĆ (Jugoslavija), ZVONKO SARIĆ (Jugoslavija), SIMON MARIĆ (Jugoslavija), ZORICA ARSIĆ MANDARIĆ (Jugoslavija), VLADIMIR FEDOTOV-GRAFIN (Rusija), SIEGFRIED J. SCHMIDT (Nemačka), RUGGERO MAGGI (Italija), ZORAN NASTIĆ (Jugoslavija), WHITSON (SAD), MARCELLO DIOTALLEVI (Italija), LUCE FIERENS (Belgija), POP D. ĐURDEV (Jugoslavija), John Held Jr. (SAD), ANTONIO MARTIN (Španija), MAGALI LARA (Meksiko), KRISTJAN GUDMUNDSSON (Island), ZVONKO SARIĆ (Jugoslavija), ZORAN M. MANDIĆ (Jugoslavija), DRAGOLJUB ĐOKIĆ (Jugoslavija), JOVAN DUJOVIĆ (Jugoslavija), DRAGOMIR BRAJKOVIĆ (Jugoslavija), BOŽIDAR MANDIĆ (Jugoslavija), TIHOMIR NEŠIĆ (Jugoslavija), TOMISLAV N. CVETKOVIĆ (Jugoslavija), J. RUIZ (Španija), KARL RIHA (Nemačka), MARGARETA STANOJLOVIĆ (Jugoslavija).